



**Maria do Carmo
Cardoso Moreira e
Sá Fernandes**

**Textos dramáticos de Álvaro Magalhães – criação
de mundos e sentidos**



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2013

**Maria do Carmo
Cardoso Moreira e
Sá Fernandes**

**Textos dramáticos de Álvaro Magalhães – criação
de mundos e sentidos**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Margarida Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha família

o júri

Presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Professor Doutor João Manuel de Oliveira Ribeiro
Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Psicologia e Ciências da
Educação da Universidade de Coimbra (arguente)

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

Agradecimentos

- À Elisabete e à Madalena, minhas colegas de mestrado e amigas de longa data, pela força, solidariedade e espírito cooperativo;
- À Teresa pela amizade e ajuda informática;
- A todos os meus alunos que, direta ou indiretamente, me levam a sentir-me útil e disposta a “saber mais”;
- À minha família, em geral, pelo incentivo, encorajamento e palavras de conforto;
- Ao meu marido pela paciência, união e algum sacrifício, sobretudo no comando das tarefas domésticas;
- Aos meus filhos, Eurico e Francisco, por tudo o que representam para mim e pela incondicional aceitação e incentivo no gosto que a mãe sempre demonstrou pela literatura e pela educação;
- À Professora Doutora Ana Margarida Ramos pelo rigor, acompanhamento, disponibilidade e motivação que caracterizaram toda a sua orientação.

palavras-chave

Literatura infantojuvenil, Álvaro Magalhães, texto dramático/teatral, vida, morte, existência.

resumo

Pretende-se, com este estudo, proceder a uma leitura da obra dramática de Álvaro Magalhães, concretamente os textos *Enquanto a Cidade Dorme* e *Todos Os Rapazes São Gatos*.

Sublinhando a originalidade da sua escrita, não só temática, mas também linguística, o presente trabalho sublinha, ao mesmo tempo, e por um lado, a importância que o texto dramático/teatral possui na atualidade. Por outro, pretende contribuir para que este goze do mesmo estatuto que os restantes géneros literários de potencial receção infantojuvenil alcançaram no atual panorama literário português. Em última instância, funciona ainda como um tributo ao autor que, este ano, comemora trinta anos de atividade literária.

Keywords

Literature for children and young adults, Álvaro Magalhães, dramatic text, theatre, life, death and existence.

abstract

The purpose of this short essay is to put forward a brief reading of one of the most important writers whose works are dedicated mainly to children and young adults.

Stressing the originality of Álvaro Magalhães' compositions in terms of themes and language, we aim to study the texts *Enquanto a Cidade Dorme* e *Todos Os Rapazes São Gatos*. On the other hand, it intends to be a way of showing the importance of the dramatic literature as well as the theatre in the current panorama of the Portuguese literature. It is also a tribute to the author who currently celebrates thirty years of his literary career.

Índice

1. Introdução.....	1
2. Enquadramento Teórico	5
2.1. O Teatro em Portugal: breves notas	5
2.2. O Teatro para a infância e a juventude em Portugal	7
3. Álvaro Magalhães	15
4. Álvaro Magalhães e a Companhia de Teatro Pé de Vento	29
4.1. A ligação ao teatro para crianças e jovens.....	29
4.2. Um pouco de história	30
4.3. O sonho antes do nome	32
4.4. A metáfora do nome.....	33
4.5. Encenação de textos de Álvaro Magalhães	34
4.5.1. <i>Na Ilha do Tempo</i>	34
4.5.2. <i>Enquanto a Cidade Dorme</i>	34
4.5.3. <i>O Brincador</i>	35
4.5.4. <i>Todos Os Rapazes são Gatos</i>	35
4.5.5. <i>História de Um Segredo</i>	36
4.5.6. <i>O Rapaz do Espelho</i>	36
4.5.7. <i>O Senhor do Seu Nariz</i>	37
5. Texto dramático e texto teatral	39
6. Estudo dos textos dramáticos de Álvaro Magalhães	41
6.1. <i>Enquanto a Cidade Dorme</i> (2000).....	42
6.1.1. Um ponto de partida	42
6.1.2. <i>A Ilha do Chifre de Ouro</i>	44
6.1.3. Perspetiva ideológica.....	45
6.1.4. Perspetiva estrutural.....	48
6.1.5. O poder da linguagem.....	50
6.1.6. A ilustração	53

6.1.7. Afinidades com outras obras do autor	54
6.2. <i>Todos Os Rapazes São Gatos</i> (2004)	56
6.2.1. Génese da obra	56
6.2.2. Dois mundos em diálogo: o humano e o animal.....	57
6.2.3. Temas e problemas	59
6.2.4. A estrutura	64
6.2.5. A linguagem.....	65
6.2.6. A ilustração	72
6.2.7. Afinidades com outras obras do autor	75
7. Conclusões	81
Bibliografia:	87

1. Introdução

Procurando relevar o papel que a literatura infantojuvenil tem tido ao longo dos tempos e que, atualmente, se encaminhou na via do reconhecimento e necessária legitimação, pretende-se, com este estudo, valorizar a produção dramática contemporânea de destinatário infantil e juvenil. Debruçar-nos-emos sobre o caso de Álvaro Magalhães (AM), nomeadamente sobre as obras dramáticas *Enquanto a Cidade Dorme* (2000) e *Todos Os Rapazes são Gatos* (2004). A reduzida visibilidade que este género conhece no âmbito dos ainda escassos estudos académicos sobre a produção literária para a infância reforça o interesse por esta análise.

Conscientes da importância que esta tipologia textual assume nas relações interpessoais, já para não mencionar as suas vantagens relacionadas com a educação para a cidadania e, sobretudo, para a criatividade literária e o gosto pela observação e indagação, pareceu-nos importante proceder a uma investigação sobre as obras do autor selecionado, com vista à reflexão sobre as suas características e relação com outros géneros por ele trabalhados.

A obra de AM é um caso exemplar de sucesso que conta com inúmeras publicações no campo nacional e internacional, sendo o autor um dos escritores mais representativos da literatura infantojuvenil da atualidade, com mais de três dezenas de publicações editadas.

É um facto que os espetáculos teatrais para os mais novos têm vindo a multiplicar-se, mas a literatura dramática não tem conhecido igual vigor. Neste sentido, e apesar da abordagem diacrónica que fazemos ao teatro para crianças em Portugal, e da viagem realizada pelos textos de AM que foram encenados pela Companhia de Teatro Pé de Vento, convém precisar que a nossa atenção recai, essencialmente, sobre a produção dramática, dadas as potencialidades que o texto escrito oferece, como observa Glória Bastos na sua obra *O Teatro para Crianças em Portugal*: «Sublinhe-se que é o facto de o texto dramático suscitar um interesse literário que tem conduzido, desde a antiguidade até ao presente, a um seu registo escrito mais perene, fenómeno que permite igualmente que a vertente textual seja analisada de *per se*, sem atender a uma sua eventual representação» (Bastos, 2006: 32). Do mesmo modo, Vítor Aguiar e Silva considera que o «texto dramático, entendido como conjunto de “texto principal” e de “texto secundário”, é um texto literário, quer dizer, é um texto regulado pelo código do sistema semiótico literário e faz parte do conjunto de textos que se designa por

“literatura”...» (Silva, 1984: 613). Porém, e em regra, o texto dramático é concretizável em texto teatral, embora haja casos excepcionais¹.

Tratar, neste trabalho, de forma minuciosa, a área da representação requereria um estudo paralelo que não cabia nos limites em que se encontra circunscrito. No entanto, e dada a importância que o texto dramático oferece ao promover o contacto com uma escrita lúdica e que, muito embora, se constata a predileção pelo conto nos atuais *curricula*, a verdade é que aquela promove uma leitura em grupo, participada, dialogada, fácil e interessante, porquanto se aproxima da oralidade. Neste sentido e dada a nossa experiência de vinte e seis anos de docência na disciplina de Português, conhecemos a importância que esta tipologia textual adquire na promoção da aprendizagem transversal e interdisciplinar, sem esquecer os contributos que, no seu todo, desencadeiam no desenvolvimento da criança e do jovem, nomeadamente na construção da sua identidade.

Tendo em conta o exposto, estruturaremos o trabalho em três partes. A primeira contemplará considerações que integram o texto dramático/teatral no atual panorama literário português dentro dos parâmetros ligados à produção de textos para a infância e a juventude, acompanhada de notas e testemunhos que reiteram o facto de este modo literário estar longe de alcançar o destaque merecido. Referiremos autores, editoras, críticos e estudiosos, bem como companhias de teatro que, em conjunto, contribuíram para o desenvolvimento do teatro de receção infantojuvenil em Portugal.

Dedicaremos a segunda parte ao perfil biobibliográfico do autor, registando, a par de outras características, a sua notoriedade no campo literário, com recurso a uma multiplicidade de tipologias textuais que vão desde o ensaio, à crónica, ao conto, ao romance, à poesia, às peças teatrais. Incluiremos, ainda, breves notas relativas ao percurso conjunto efetuado com a Companhia de Teatro Pé de Vento. Esta adquire substancial destaque pelo facto de AM ter sido escritor residente da mesma, por um lado e, por outro, o facto de esta companhia ter levado à cena várias obras do autor, inclusivamente as que fazem parte deste trabalho. Sabemos, ainda, que, em outubro de 2013, estreará a peça *O Velho e a Sua Linda Nogueira*, encenada por João Luiz, com base num conto tradicional, reelaborado por AM e que integra a obra *Três Histórias de Amor* (2003).

A terceira parte será dedicada ao estudo sistemático dos textos dramáticos do autor escolhido, figura de referência no panorama literário português, também em virtude da

¹É também Vítor Aguiar e Silva que, na sua *Teoria da Literatura*, refere que «há textos dramáticos, que, pelas suas características formais e semânticas – muitas vezes deliberadamente pretendidas pelos seus autores e não resultantes, portanto, de um fracasso ou de um deficiente domínio da técnica de construção do drama -, não são passíveis de concretização...» (Silva, 1984: 613) e dá alguns exemplos como, entre outros, o caso de *Manfred* de Byron ou de *Dom Carlos* de Teixeira de Pascoaes.

sua presença sistemática nas seleções oficiais do Ministério da Educação, para distintos anos de escolaridade, quer com a obra narrativa e poética, mas também com a dramática.

E dado que o teatro será a arte que mais genuinamente celebra o jogo de comunicação entre o homem e o mundo (constatação indiscutível que remonta ao tempo da Grécia Antiga, cujo teatro se revestia de uma função educativa e social elevada), as peças *Enquanto a Cidade Dorme* (2000) e *Todos Os Rapazes São Gatos* (2004) serão o principal, mas não exclusivo, foco de análise deste estudo.

A tendência para a socialização ganha particular ênfase na atualidade, daí que os referidos textos sejam fundamentais para questionar a posição do ser humano no mundo, permitindo que este, perante diversas situações, aceda a uma aprendizagem capaz de o tornar mais consciente e responsável, encontrando, por sua vez, um sentido para a vida. Servindo-se do imaginário, as peças proporcionam uma aproximação ao tempo primordial que é preciso recuperar a cada instante, como se verificará.

Este autor apresenta-se como um dos escritores mais representativos da literatura infantojuvenil da atualidade e, embora a internacionalização das suas obras seja sobretudo no campo da narrativa e da poesia, quisemos relevar as obras tipicamente produzidas para representação. A nossa análise organizar-se-á em vários pontos, dado que constitui o foco de atenção principal da nossa investigação. Começaremos por analisar *Enquanto a Cidade Dorme* (2000), dando conta, em primeiro lugar, da sua relação com o romance juvenil *A Ilha do Chifre de Ouro* (1998), que esteve na génese da referida peça. De seguida, abordar-se-ão os aspetos ideológicos e estruturais que a compõem, passando pela linguagem, pela ilustração e pelo diálogo que o texto estabelece com outras obras do autor, com vista à sua inserção no macro-texto que constitui a obra de AM.

Ainda nesta secção, retomaremos a peça *Todos Os Rapazes São Gatos* (2004) e procederemos à sua análise temática, linguística e semântica, reforçando a expressividade da linguagem, profundamente sensível na escrita de AM. Além disso, trabalharemos a parte icónica da obra, destacando a qualidade do trabalho ilustrativo de Alain Corbel e, por último, as afinidades existentes com outros textos de AM, à semelhança do que será feito para o outro texto em análise.

Como já dissemos, a literatura dramática para crianças não conhece ainda uma relevância assinalável ao nível da edição, não tendo, inclusivamente, ocupado a devida atenção dos nossos críticos literários. Embora seja indubitável a importância de AM no panorama literário português, o seu reconhecimento ao nível do texto dramático não atingiu ainda a dimensão esperada, sendo raros os trabalhos científicos centrados

nesta área da sua produção. Excetuam-se algumas recensões mais ou menos avulsas, mas continua a faltar um estudo aprofundado sobre os textos dramáticos de AM, escritor polifacetado, que vê reconhecer a sua obra não só em território nacional como mundial, como atestam as várias traduções existentes do seu espólio literário.

Recorde-se que AM recebeu vários prémios e as edições das suas obras atingiram números assinaláveis para o contexto português, uma vez que, por exemplo, a coleção *Triângulo Jota* vendeu perto de três milhões de exemplares e as *Crónicas do Vampiro Valentim*, ainda com poucos anos no mercado, já ultrapassaram os trezentos mil livros vendidos. Esta última, por exemplo, está traduzida em espanhol e coreano. É também um dos autores contemporâneos mais presentes nas Metas Curriculares para o Ensino Básico, em várias tipologias textuais.

Em 2013, ano em que completa trinta anos de vida literária, o Porto presta-lhe uma merecida homenagem. A partir de 21 de outubro de 2013, na Biblioteca Almeida Garrett, terá lugar uma exposição bibliográfica e será lançado o romance juvenil intitulado *O Rapaz dos Sapatos Prateados* e o conto *O Senhor Pina* como tributo ao escritor e grande amigo de AM, Manuel António Pina, desaparecido em outubro de 2012, que assume o papel de personagem principal no referido título.

Por último, e para simplificação metodológica, optamos por adotar na dissertação o acordo ortográfico em vigor, atualizando a grafia de todos os textos, incluindo as citações das obras realizadas.

2. Enquadramento Teórico

2.1. O Teatro em Portugal: breves notas

É vulgar dizer-se que o Teatro nasceu com o próprio homem, quando este começou a expressar-se com recurso aos seus meios físicos. Essas formas, enquanto veículos de comunicação e integração na comunidade, assumiam contornos de expressão dramática, que conduziam à aprendizagem, e, não sendo ainda propriamente teatro, seriam, certamente, manifestações paradramáticas, cujos primeiros exemplos terão nascido nas cavernas do paleolítico. Se o homem é, e sempre foi, um «animal social», só vivendo e comunicando entre si poderia sobreviver. E o teatro, como veículo privilegiado para essa comunicação, tornou-se uma arte que, embora constantemente ameaçada, sempre permaneceu, conferindo ao ser humano o direito a expressar as suas angústias, mas também as suas esperanças e convicções, pois «for everything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure» (Boorstin, 1983: 961)². De igual modo, Bertolt Brecht (1898-1956) considera que a missão do teatro é, ainda, a de reproduzir o mundo, mas acrescenta que se deve preocupar com a realidade enquanto tal, que está em constante mutação tal como o Homem que a integra.

Segundo Luiz Francisco Rebello, o teatro é feito de bloqueamentos e ultrapassagens destes,

porque ao longo da sua história o teatro evoluiu, (...) existe no homem uma necessidade lúdica, uma necessidade de representação, uma necessidade de *mimesis* que lhe é congénita e que obriga o teatro a nascer.

Portanto se está na profunda natureza do homem, durará quanto o homem durar.

Simplesmente a evolução do teatro não é feita de continuidade, é feita, como a história da humanidade, de ruturas, e são as ruturas que justamente provocam o renascimento perpétuo do teatro (Rebello, 1988: 52).³

Em Portugal, o teatro, como muitas outras obras artísticas, passou por maus momentos e, embora Gil Vicente tivesse alguns continuadores, este desenvolveu-se lentamente depois dele, em parte devido aos constrangimentos provocados pela

² O propósito do teatro foi sempre e continuará a ser o de dar um espelho à natureza, o de mostrar à virtude as suas características, ao desprezo a sua própria imagem, e a cada época do tempo a sua forma e tensão peculiares (tradução nossa).

³ Discurso proferido por Luiz Francisco Rebello, enquanto dirigente dos trabalhos realizados no âmbito do simpósio organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian em colaboração com a fundação Casa de Mateus, que teve lugar nos dias 26, 27 e 28 de abril de 1984.

Inquisição. Porém, no século XVIII, surge António José da Silva (1705-1739), que renovou o género dramático. Este autor conheceu um interesse particular, nomeadamente por parte da crítica e da investigação, pelo facto de as suas peças serem representadas por bonecos articulados, os bonifrates, inspirados na *Commedia dell'Arte* e este género de representação ter como público-alvo as crianças. Acrescenta-se que as representações teatrais antes de Salazar e durante o Estado Novo foram alvo de censura, havendo inclusivamente a proibição de representações dramáticas, resultado das políticas existentes na época, pois aquelas eram consideradas ofensivas. Na altura, havia funcionários incumbidos de «fiscalizar e reprimir» espetáculos e assim «impedir a perversão da opinião pública» (conforme se lê no Decreto nº 13.564 de 6 de maio de 1927). Foram várias as representações que foram encurtadas ou integralmente proibidas, o que levou a que muitos autores fossem marginalizados em Portugal, nomeadamente Luiz Francisco Rebello, Luís de Sttau Monteiro, Bernardo Santareno, entre outros. Mas a proibição não ficou só por autores nacionais, pois também Beckett e Bertolt Brecht foram contemplados.

Embora a repressão política fosse um entrave à democratização do teatro, a verdade é que as camadas cultas, ligadas a esta vertente artística, uniam esforços para consolidar uma consciência cada vez mais crítica. Veja-se o exemplo de Almada Negreiros (1893-1970) que, embora não tenha uma extensa produção dramática, se tornou um incontornável contributo para a renovação estética do panorama teatral português. Muitos outros dramaturgos seriam dignos de menção, como José Régio ou Romeu Correia, por terem desenvolvido uma pluralidade de tendências e percursos que demonstram que o país apresenta um conjunto de autores e de obras de inquestionável valor, facto que só veio a ser verdadeiramente comprovado após o 25 de Abril de 1974.

De qualquer modo, falta ainda muito para fazer pelo teatro e, sabendo que a cultura não se encontra na sua melhor fase, esperemos, no entanto, que o século XXI se revele uma época de franca expansão teatral, pois não é por falta de talento que este esmorecerá. Hoje, este assume uma importância capital para a valorização cultural de um povo e de um país, como o próprio Fernando Peixoto atesta, ao escrever, «Parafraseando Garcia Lorca “un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo”, diremos que um país que não fomenta o seu teatro caminha rapidamente para a desintegração da sua própria identidade» (Peixoto, 2006: 380).

Sendo, pois, o teatro uma das bases de compreensão da humanidade e de expressão humana, funciona como meio de questionar as formas, a linguagem e o mundo. Esta dimensão do teatro tem origem em tempos primordiais e percorreu séculos de história

e desenvolvimento humano. Desde Aristóteles a Hegel, o teatro foi classificado numa categoria bem clara, a de poesia dramática. Hegel refere a cena como lugar, como execução exterior da obra dramática (quase como texto de um lado e representação do outro). No fim do século XIX, Gordon Craig (1872-1966) avança com a necessidade de restaurar o teatro como arte verdadeiramente independente e enuncia as condições de uma arte teatral que não seja nem o jogo de atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança, mas formada pelos elementos que a compõem, como o gesto, que é a alma da representação, as palavras, que são o corpo da peça, as linhas e cores, que são a essência do cenário, o ritmo, que é a essência da dança.

O texto teatral, na riqueza da sua polissemia e irrecusável dimensão estética, não se esgota na sua literariedade e, qualquer que seja a política vigente, esta tem a obrigação de fornecer os meios necessários à produção teatral, com total respeito pela sua independência, condição imprescindível do próprio ato criador.

Não obstante as incertezas, perplexidades e apreensões manifestadas sobre o futuro do teatro, a verdade é que este, enquanto necessidade social e expressão do imaginário coletivo, continuará a acompanhar o Homem no seu percurso histórico.

Para concluir e apesar de todas as limitações, deceções e carências que se sentem relativamente ao teatro, é importante que se preste homenagem, segundo Luiz Francisco Rebello, «a todos aqueles que, escrevendo, encenando e representando, ou com a sua presença ativa nas salas de espetáculo, apesar da animosidade ou quando menos, da indiferença das entidades responsáveis pela planificação cultural do País, não desistem de lutar por um teatro, em cujas veias circule livremente o sangue do povo português» (Rebello, 1989: 156).

2.2. O Teatro para a infância e a juventude em Portugal

Se são tantos os entraves ao teatro em geral, no que diz respeito à infância e juventude, em particular, o problema avoluma-se. Grande parte dos estudos publicados revela que o teatro para estas faixas etárias tem sido relegado para segundo plano. E não só o teatro, mas também toda a literatura para crianças e jovens, embora a sociedade reconheça genericamente a sua importância. No entanto, nem todos os países a valorizam, nomeadamente Portugal, onde são escassos os trabalhos relacionados com esta área, sobretudo os respeitantes à crítica e à investigação literárias. Com efeito, o desenvolvimento deste tipo de literatura ocorre sobretudo devido aos sistemas educativos e às grandes correntes de estudos de psicologia infantil, como atesta Natércia Rocha, na *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*: «Em Portugal, como noutros países, o desenvolvimento da

literatura para crianças liga-se à escolaridade e aos seus objetivos, à legislação sobre sistemas educativos e às grandes correntes de estudos de psicologia infantil, e destes depende o lugar concedido ao livro não escolar dentro da sala de aula e a sua projeção na vida extraescolar da criança» (Rocha, 1984: 11). As próprias universidades portuguesas, nos seus currículos, não fortalecem esta área, uma vez que esta surge, maioritariamente, nos cursos de formação de professores, sendo quase ausente a designação «literatura para crianças». Deste modo, revela-se insuficiente a quantidade de textos dramáticos existentes nos manuais escolares, o que contribui, também, para uma ausência de livros para crianças na sala de aula, mesmo estando as bibliotecas bem apetrechadas. Na verdade,

crítica e escola – acabam por cruzar-se, condicionando-se mutuamente e influenciando a visibilidade e valor atribuídos à literatura para os mais novos. Desta forma, oscilando entre o pendor pedagógico e a qualidade literária, a literatura para crianças vê-se, assim, colocada numa encruzilhada de caminhos e de atitudes que têm dificultado a sua efetiva valorização. (Bastos, 2006: 24)

Atualmente, e tendo em conta as metas curriculares para o ensino básico, já o campo começa a tomar contornos mais positivos, pois, como defende Ana Paula Garcia de Almeida, o modo dramático apresenta diversas potencialidades, «quer como opção modal privilegiada para a aquisição do gosto e dos hábitos de leitura, encerrando múltiplas possibilidades lúdicas e interativas, quer como elemento paradigmático no desenvolvimento da faculdade de imaginar e de presumir ou, ainda, se e quando concretizado espetacularmente, como promotora da interdisciplinaridade» (Almeida, 2012: 11).

Ao verificar-se a escassa divulgação que o texto dramático conhece, muito embora se reconheça a sua importância, como já se disse, para o público infantil e juvenil, a verdade é que é necessário consagrar-lhe a projeção que merece, como o próprio Jose Romera Castillo defende em *Didáctica de La Lengua y la Literatura*, onde questiona, no capítulo dedicado ao teatro infantil, a (in)existência dessa área, adiantando que «el teatro para adultos es, indiscutiblemente, el que goza de las prerrogativas oficiales, que hacen de él un instrumento idóneo para transmitir el ideario predominante en cada nación. Mientras que el teatro infantil esta en la mas absoluta indiferença» (Romera Castillo, 1983: 203). Propõe, portanto, como base teórica, que o teatro infantil «debe ser hecho por y para niños» (idem, *ibidem*)

Os primeiros textos para teatro destinados a crianças datam do final do século XIX, embora antes tenham existido representações de caráter litúrgico, constituindo o conhecido teatro medieval que entusiasmou o público em geral. Relativamente às

origens do teatro para crianças, Juan Cervera (1983) adianta que as primeiras manifestações conhecidas se inscrevem num âmbito de vida social que incluía a participação de crianças e adultos. Mas é no século XX que surgem, verdadeiramente, as produções dramáticas diretamente endereçadas às crianças e intimamente ligadas à problemática da educação, à qual se alia a progressiva ascensão económica e social das classes médias que promovia a criança, investindo nela de modo a garantir o futuro da sociedade e dos seus valores. É, pois, neste contexto, que vai aumentando o interesse pela literatura para crianças, alargando-se a diferentes vertentes e é esta atitude progressiva, alimentada também pelas políticas da Primeira República, que valoriza a prática da educação e do ensino, que vai possibilitar que seja dada atenção especial à educação infantil. Por conseguinte, o livro surge como forma de educação e daí a necessidade do aparecimento de bons livros para crianças e de uma consciencialização forte por parte dos adultos na realização dos mesmos. Por outras palavras, é importante que os governantes promovam a escrita literária de qualidade e que os autores, conscientes dos padrões estéticos existentes, possam transmitir o que é mais apropriado para os mais novos.

O texto dramático e, conseqüentemente, o teatro têm uma função educativa que foi amadurecendo ao longo dos tempos. Por exemplo, no século XIX, Maria Rita Chiappe Cadet (s/d-1885) destaca-se por escrever textos para crianças que os representavam, mas eram rececionados por adultos que se envaideciam com os dotes artísticos da criança, cujas encenações se aproximavam da vida quotidiana, familiar com os seus episódios domésticos, os quais assentavam em dois objetivos primordiais, um de intenção didática e outro de cariz social, que colocava a criança em duplo papel: o de ator e o de destinatário. E, assim, Cervera (1987: 125) designa este tipo de teatro como «teatro infantil burguês», no qual sobressai o papel da mãe que conduz à prática do bem, elegendo, portanto, modelos que atuariam como paradigmas de comportamento. Glória Bastos insiste no facto de os textos funcionarem

como elementos mediadores que, através das «lições» que apresentam, contribuiriam para regular o comportamento dos seus destinatários potenciais. Neste sentido também, sublinhe-se, que as trocas conversacionais com adultos revelam o controlo parental, promovendo a socialização da criança de acordo com papéis convencionais e socialmente apreciados (Bastos, 2006: 57).

Maria Laura Bettencourt Pires refere, na sua *História da Literatura Infantil Portuguesa*, que «o facto de antes existir uma literatura diferente da que hoje achamos adequada às crianças do século XX não deveria (...) levar a concluir que não há literatura infantil em Portugal senão a partir da segunda metade do século XIX» (Pires, 1983: 72) e

acrescenta que o próprio Eça de Queirós, nas suas *Cartas de Inglaterra* (s/d), o que, no entender desta autora, pode provavelmente «considerar-se a primeira crítica literária sobre literatura infantil portuguesa, traça uma panorâmica do que se passava até então no nosso país» (idem, *ibidem*). Neste sentido, e ainda segundo Maria Laura Bettencourt Pires, o próprio Eça, ao comparar a literatura vasta e rica que existia em Inglaterra com a portuguesa, na obra já assinalada, no capítulo V, intitulado «A literatura de Natal», refere-se a esta época com a expressão «Em Portugal nada» (idem, *ibidem*). E continua: «Eu, às vezes, pergunto a mim mesmo o que é que em Portugal leem as pobres crianças. Creio que se lhes dá Filinto Elísio, Garção ou outro qualquer» (idem, *ibidem*). Deste modo, pode-se concluir que, na segunda metade do século XIX, existia uma literatura que era destinada, indiferentemente, a crianças e a adultos. Tornava-se urgente, portanto, valorizar a criança enquanto leitor com gostos próprios e não apropriar-se da literatura para adultos «como se fosse um fato dos mais velhos que apenas se encurta para servir.» (idem, *ibidem*)

Foi, ainda, neste século, devido, provavelmente, ao progresso das técnicas de impressão, que surgiram os primeiros jornais infantis como, por exemplo, *Amigo da Infância* (1874) e *Revista Branca* (1899).

No século XX, não se verifica uma rutura e dá-se continuidade às exhibições «artísticas», mas impõe-se fazer alguma referência ao «Teatro Infantil de Rocio», cujo aparecimento ronda os anos subsequentes à Implantação da República, e cujas dramatizações partiam de cenas do quotidiano, nas quais predominavam as personagens-tipo, mas também as alegóricas. Os atores eram crianças, cujos espetáculos eram dirigidos a adultos, situados «nas áreas da opereta e do teatro de revista como os documentos fotográficos que se encontram no Museu do Teatro comprovam» (Bastos, 2006: 60). Era proibida a entrada a crianças e se, em muitos casos, as personagens e ambientes se aproximavam do quotidiano infantil, não deixava, no entanto, de ser um «um teatro centrado num tipo de entretenimento, na generalidade, pouco adequado aos intérpretes de carne e osso que o consubstanciavam» (idem, *ibidem*: 63). Se a «Companhia Infantil de Rocio» testemunha a forma como era entendido o teatro para os mais novos, não podemos deixar de referir, nos inícios do século XX, duas coleções que reuniram a produção dramática para crianças: o «Teatro infantil» e a «Biblioteca Teatral para Crianças», pela mão da Livraria Arnaldo Bordalo e Figueirinhas, respetivamente.

Se as três primeiras décadas do século XX até ao momento referidas apresentam, no âmbito do texto dramático, um cunho moralizador acentuado, oferecem, por outro lado, reduzido valor literário.

Com o Estado Novo, são acentuadas as temáticas relacionadas com a família, a pátria e a igreja nas obras para crianças. Também são definidas regras norteadoras da escrita, pois os textos eram orientados segundo um conjunto de regulações ligado ao programa ideológico do Estado Novo. Assim, nomes incontornáveis da literatura infantil não tiveram, na época, o reconhecimento justo como, por exemplo, Matilde Rosa Araújo, Sophia de Mello Breyner, Ilse Losa, entre outros, por não se submeterem às regras de produção artística impostas. Já Adolfo Simões Müller recebeu vários prémios, pois a sua escrita promovia o ideal nacionalista. Os anos 50 ficaram marcados pela produção de Ricardo Alberty (1912-1992) e António Manuel Couto Viana (1923-2010), este último fundador do Teatro da Mocidade (1948-1958) e do Teatro do Gerifalto (1956). No entanto, a década de 60, caracterizada pelas crises académicas de 1962 a 1969, pelo assassinato do General Humberto Delgado pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), pela luta pelos direitos cívicos dos negros nos Estados Unidos, pelo Maio de 68 em França, levou ao dealbar de algumas mudanças. Acresce a estes fatores, e ainda em Portugal, a instituição da escolaridade obrigatória para quatro anos (1960) e depois para seis (1964), cumprindo o propósito de uma educação mais ativa que valorizasse as áreas das expressões artísticas, e permitindo, por isso, um lugar de destaque ao teatro em contexto escolar. Em 1968, cria-se a secção portuguesa do I.B.B.Y. (International Board on Books for Young People), que se deve a pessoas interessadas pelo livro infantil como Manuel Calvet de Magalhães, Fernanda Pires de Lima, Lília da Fonseca, que criou o «Teatro Branca Flor» (1962), e o editor Francisco de Almeida. Em Portugal, esta secção adotou o nome de Organização Internacional para o Livro Infantil e, posteriormente intitulou-se Associação Portuguesa para a Promoção do Livro Infantil e Juvenil. Esta manteve-se em atividade até aos anos 80 e foi reativada nos anos 90, tendo, entretanto, cessado funções.

De entre muitos autores, destaca-se Aldónio Gomes (1926-2011) que, nos seus textos, revela a importância do teatro enquanto meio de formação estética humana e social de crianças e jovens. Assim, são privilegiadas as seguintes dimensões: a comunicação com o público, a valorização da componente fónico-rítmica (vertente lúdica da língua) e a crítica social. Mas é só a partir de abril de 1974, e em consequência da restauração da democracia em Portugal, da ausência da censura, das campanhas de alfabetização e das ações de solidariedade, assim como da redescoberta do interior do país e do património cultural popular, que se sentiu um novo pulsar nos meios artísticos e culturais, nomeadamente no teatro, com a proliferação de edições e o aparecimento de novos autores.

Uma das consequências desta dinâmica, de que não é possível dissociar a expansão do movimento associativo popular, foi o surgimento de um considerável número de grupos de teatro independente (...) tendo-se assistido a um incremento da itinerância. Graças a ela, muitos espetáculos (não raro de cariz interventivo em termos sociopolíticos) puderam chegar a localidades onde quase não existia tradição de atividade teatral. (Roig Rechou *et al*, 2009: 27/28).

Mas é precisamente nos anos 80 que ganha forma a quantidade e qualidade de obras destinadas a crianças e jovens, já para não referir o apreço dado a este tipo de literatura nos manuais escolares. Assiste-se ao aparecimento de vários prémios, alguns anteriores a 80, como o «Ambiente da Literatura infantil» (1976), «Prémio de Teatro Infantil» (1978) e, posteriormente o «Prémio Calouste Gulbenkian», que teve início em 1980, e o prémio revelação da Associação Portuguesa de Escritores. Também se destaca a criação das seguintes companhias de teatro: Teatro Infantil de Lisboa (fundado em 1976), Pé de Vento (criado em 1978) e o Bando (1974) e, mais tarde, em 1988, O Teatro de Marionetas do Porto, cujo principal mentor foi o encenador, ator e dramaturgo João Paulo Seara Cardoso (1956-2010). Seguem-se outros autores de bastante prestígio, como José Jorge Letria (1951-), Luísa Dacosta (1927-) Maria Alberta Menéres (1930-), Orlando Neves (1935-2005), Luísa Ducla Soares (1939-), Sophia de Mello Breyner (1919-2004), António Torrado (1939-), Natércia Rocha (1924-2004), Alice Vieira (1943-), Sérgio Godinho (1945-), Álvaro Magalhães (1951-)⁴, Manuel António Pina (1943-2012)⁵, alguns dos quais tiveram um contributo crucial no âmbito da produção dramática/teatral. Refira-se, também, o papel da rede de bibliotecas escolares, iniciada em 1996, que junta os serviços do Ministério da Educação com as autarquias e as escolas e, ainda, a abertura dada à implementação de encontros, congressos, feiras, exposições, conferências e jornadas inteiramente dedicadas à literatura infantojuvenil, assim como os próprios meios de comunicação como a televisão e a rádio que reabilitaram a figura do contador de histórias. Neste sentido há que sublinhar também o contributo dado ultimamente com a criação de uma rede temática de investigação «As Literaturas Infantis e Juvenis do Marco Ibérico e Iberoamericano» (LIJMI), desde o ano 2004 e, ainda, com a publicação do livro *Teatro para a Infância e Juventude – Aproximação à Literatura Dramática* (2009) sob a coordenação de Ana Margarida Ramos, Blanca-Ana Roig

⁴ A produção literária (dramática) de Álvaro Magalhães será alvo de estudo nos capítulos seguintes.

⁵ Recentemente falecido (2012) é considerado um caso excecional por Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Blanca-Ana Roig Rechou, uma vez que as suas obras surpreendem pelo «conjunto inovador no universo da escrita literária de receção infantil em Portugal, de textos que denunciavam simultaneamente uma opção de criação literária alicerçada no tópico do mundo às avessas e/ou no desconcerto do mundo, bem como em outras estratégias de promoção do riso, como o *nonsense* e o absurdo, a ironia ou o uso inventivo da língua Portuguesa, e, ainda, numa lógica sempre surpreendente que é a do jogo de contraditórios. (Roig Rechou *et al*, 2009: 43)

Rechou e José António Gomes e a obra *Do Livro à Cena* (2008), sob a coordenação de Ana Margarida Ramos, Isabel Mociño González, Marta Neira Rodríguez e Sara Reis da Silva. Esta última publicação, da Deriva Editores, dá conta das reflexões e atividades realizadas durante os 13^{os} Encontros Luso-Galaico-Franceses do Livro Infantil e Juvenil que decorreram, em novembro de 2007, na Biblioteca Municipal de Almeida Garrett, no Porto, na totalidade dedicados ao teatro para a infância. Aproveite-se também para realçar, neste estudo, todos os Encontros Luso-Galaico-Franceses, realizados anualmente, que têm desempenhado um papel importante na promoção da crítica literária e da investigação relativa à literatura infantojuvenil, assim como a revista *Malasartes [Cadernos de literatura para a infância e juventude]*, cuja direção tem estado, desde a sua génese, em 1999, a cargo de José António Gomes, também coordenador do Núcleo de Estudos Literários e Artísticos da Escola Superior de Educação do Porto (ESE).

No início do século XXI, mantém-se o que vinha a acontecer na última década do século XX, com uma grande insistência na encenação de textos narrativos adaptados, frequentemente de tradição popular. Os textos dramáticos destinados à representação surgem ligados a fantoches, como testemunham os livros de Luísa Dacosta e Inácio Pignatelli, ou a marionetas, onde aflora, neste caso e de imediato, o contributo de João Paulo Seara Cardoso⁶.

Os últimos anos da primeira década de 2000 foram de regozijo, sobretudo no que diz respeito aos géneros literários lírico e narrativo, como salienta Ana Margarida Ramos, na sua *Literatura para a Infância e Ilustração*, ao reconhecer o interesse crescente pela literatura contemporânea infantil: «A verdade é que nunca se editou tanto para crianças e jovens em Portugal (...). Em 2007, um estudo divulgado na comunicação social dava conta que mais de um terço dos livros vendidos no país no primeiro semestre daquele ano era destinado ao público infantil» (Ramos, 2010: 117). Assistiu-se, então, ao aparecimento de múltiplas editoras e livrarias que se dedicavam quase exclusivamente ao público infantil e juvenil. No entanto, há que referir, como contraponto à explosão editorial, o encerramento da editora Campo de Letras, que se destacou por ter publicado textos dramáticos de qualidade para a infância «em cujo catálogo figuravam obras e autores relevantes e que urge reeditar, como são os casos de Eugénio de Andrade, Papiniano Carlos, Mário Castrim ou Ana Luísa Amaral (...). Incluem-se, nesta linha editorial que continua a ser claramente marginalizada, autores

⁶ João Paulo Seara Cardoso (1956-2010) é uma figura incontornável do teatro contemporâneo português e, embora não seja alvo de estudo da presente dissertação, merece ser referenciado pelo facto de ter sido o fundador e diretor artístico do Teatro de Marionetas do Porto.

de referência como João Paulo Seara Cardoso, Manuel António Pina, Teresa Rita Lopes ou Álvaro Magalhães» (idem, *ibidem*: 122).

Relativamente às temáticas, o teatro recupera elementos alegóricos propícios à reflexão e ao espetáculo cénico, sendo equacionados os valores ligados à liberdade, solidariedade e equidade e a recriação de fundo histórico. Neste e noutros contextos (dimensão fantástica, mítica ou simbólica), é valorizada a Palavra e explorada a sua dimensão locutória e perlocutória. O relevo dado à componente linguística compreende-se, provavelmente, pelo facto de mais facilmente ser encenado, sem grandes recursos cénicos, o que facilita a sua implementação em contexto escolar, por exemplo.

Em suma, é inegável a importância que a literatura para a infância e juventude, em geral, e a literatura dramática, em particular, assumem no panorama cultural português.

3. Álvaro Magalhães

«A escrita é uma espécie de sonho diurno»

Álvaro Magalhães

A década de oitenta e de noventa do século XX viu nascer uma produção editorial rica em autores jovens. É nesta altura, devido à evolução socioeconómica e cultural, ao crescimento das cidades, aos novos ritmos e hábitos de vida e de consumo, que a estrutura familiar se foi modificando, tal como os relacionamentos entre crianças, jovens e adultos. Por esta altura, as crises sociais e de valores refletem-se na escola: os jovens refugiam-se na solidão, ao mesmo tempo que descobrem o amor e se questionam acerca do futuro. Esta pluralidade de situações foi alvo de recriação literária em múltiplos enredos por parte de autores como Alice Vieira, Maria Teresa Maia Gonzalez, Manuel António Pina e Álvaro Magalhães, o autor em estudo. Este último recriou estes universos sobretudo com as obras *Maldita Matemática* (1989), *Ao Serviço de Sua Majestade* (1990) e *A Rapariga dos Anúncios* (1990). José António Gomes, na sua *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*, refere que outras linhas temáticas se corporizam na literatura portuguesa, como a do interesse pela História de Portugal⁷, ou também as referentes a um certo gosto pelo *nonsense*, como as obras de Luísa Ducla Soares, Manuel António Pina, António Torrado, entre outros, recriam, conseguindo magistralmente aliar o cómico à crítica. Acerca de AM, figura incontornável desta época, diz ainda José António Gomes que «tem vindo a destacar-se, nos últimos tempos, sobretudo pela coleção “Triângulo Jota”, composta por histórias policiais para jovens adolescentes» (Gomes, 1997: 54-55). Tal sucesso continua, a avaliar pelos sucessos editoriais (em 2008 contava com 16 títulos e tinha cativado já perto de um milhão de leitores). A perfeição estrutural dos enredos, um uso peculiar do fantástico e uma “visualidade” quase cinematográfica são algumas das qualidades dessas e de outras obras narrativas do autor.

A projeção de AM vai muito além da recetividade juvenil, pois é na literatura para crianças que assenta grande parte da sua obra, como definitivamente se descodifica na relação íntima que estabelece com a infância.

Para ele, esta é «uma estação poética por excelência, um estado de graça, mesmo porque a própria infância recria a própria infância do mundo» (Magalhães, 1999: 10).

⁷ Nesta linha temática salientem-se as autoras Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, cuja notoriedade se deve sobretudo às coleções *Uma Aventura* e *Viagens no Tempo* que corresponderam a um novo interesse pela História de Portugal pois, dirigindo-se a um público infantojuvenil, refletiam «novos olhares sobre o passado, por vezes mais lúcidos e, noutros casos, contaminados – no bom sentido - por uma ficcionalidade que permite dar aos acontecimentos históricos um rosto mais humano» (Gomes, 1991: 49/50).

Neste capítulo, abordaremos o percurso literário de AM, pois embora seja um dos autores da atualidade com grande visibilidade e relevo, continuam a ser relativamente escassos os trabalhos sobre a sua obra, bem como sobre a maior parte dos escritores de literatura infantil e juvenil, sistema que continua a lutar por reconhecimento e legitimação. Cláudia Sousa Pereira considera que «as teorias da literatura têm de contemplar especificidades da literatura para a infância, até porque há aspetos da literatura que estariam defeituosos sem a consideração e a análise da literatura para a infância, nomeadamente a da competência literária que contempla as duas instâncias – a autoral e a leitora – e estas são comuns a toda e qualquer literatura» (Pereira, 2008: 279). É pois, nesta perspetiva, que consideramos importante relevar o trabalho literário de AM, nomeadamente a área reservada ao texto dramático.

Nascido no Porto, em 1951, oriundo de uma família de quatro irmãos, destacou-se destes pelo interesse que os livros lhe despertaram. Por volta dos seis ou sete anos, já procurava livros e, embora a leitura fosse importante, privilegiava a escrita. Por essa altura, inventava histórias e escrevia poemas. O livro que mais o marcou na sua infância foi *A Ilha do Tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson⁸, cuja leitura ainda o acompanha, facto que comprova que, a par da escrita, a leitura é essencial, estando, portanto, indissociáveis, daí a importância que dá à literatura. Esta «serve para nos confrontar com aquilo que se desconhece, com os grandes mistérios da existência que são obviamente o amor e a morte» (Magalhães, 2010a: 2). Por isso, AM, como já referimos, escreve muito sobre a temática do amor e da morte, dado que, segundo ele, servem os dois grandes mistérios da existência, «o amor por estar ligado ao nascimento, ao início, e a morte ao fim» (idem, *ibidem*).

Mais tarde fundou e dirigiu uma editora de poesia, Gota D'Água, na qual deu a conhecer nomes importantes da poesia portuguesa contemporânea. Destaque-se a assinalável internacionalização da sua obra. Dezassete dos seus livros foram traduzidos e estão publicados em França, Espanha, Brasil e Coreia do Sul, o que sublinha a sua notoriedade, assim como as dezenas de obras editadas em Portugal que vão desde o conto, à poesia e ao texto dramático. Embora privilegie o público infantojuvenil, escreveu também para adultos como atestam as múltiplas crónicas e o ensaio *História Natural do Futebol* (2006).⁹

⁸ Nasceu em Edimburgo em 1850, destacou-se na área científica, tendo sido medalha de prata na Real Sociedade Escocesa de Artes, em 27 de março de 1871. Nesse ano decidiu substituir a carreira técnica pela de escritor. A obra *A Ilha do Tesouro* foi escrita na Escócia, inspirada num mapa para distrair o seu filho adotivo de doze anos. No final da década de 80 era um dos livros mais famosos e lidos no momento. Esta obra influenciou também a coletânea de poemas *O Brincador*, nomeadamente o poema «A Ilha do Tesouro».

⁹ Ensaio publicado em 2006 que revela o interesse de Álvaro Magalhães por este desporto. Portista assumido, quando era criança sonhava ser jogador de futebol e atualmente continua a escrever sobre ele. Destaca-se neste sentido a série televisiva “Os Invisíveis”, transmitida pela RTP.

Entre os seus múltiplos títulos na área da narrativa destacam-se *Uma Flauta Chamada Ternura* (1983), *O Menino Chamado Menino* (1983), *Isto é que Foi Ser* (1984), *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos* (1985), *Os Três Presentes* (1987), *Maldita Matemática* (1989), *O Homem Que Não Queria Sonhar* (s/d), *Rapaz da Bicicleta Azul* (2004), *O Senhor do seu Nariz e Outras Histórias* (2006), *O Segredo* (2006) e ainda o seu último romance, *O Último Grimm* (2007). Das suas coleções, salientam-se os vários volumes de “Triângulo Jota”, iniciados na década de 1980, que segue a aventuras de três jovens (Joel, Jorge e Joana) que têm como palco a cidade do Porto, as “Crónicas do Vampiro Valentim” (2010), a história de uma família que, à semelhança das pessoas ditas normais, procuram a segurança, a integração e a felicidade e, por último, “Lucas Scarpone” (2012), cujas histórias decorrem num mundo de gatos, evoluídos e humanizados.

Na área do texto dramático, publicou as peças *Enquanto a Cidade Dorme* (2000) e *Todos os Rapazes São Gatos* (2004), que serão alvo de análise no capítulo seguinte. No domínio da poesia, os títulos *No Reino Perdido* (1986), *O Limpa-Palavras e Outros Poemas* (2000) e *O Brincador* (2005) são de grande relevância. Na singularidade da escrita de AM, facilmente se reconhece a importância da literatura no universo cultural de uma comunidade, capaz de ultrapassar fronteiras, dado que, segundo o escritor, não existe especificamente uma função da literatura, este valoriza antes o seu carácter, que é «gratuito e livre» (Fernandes, 2013: 5) e acrescenta que «quem a usa [a literatura] para transmitir mensagens está a usar a linguagem na sua função prática e utilitária, não na sua função mágica e imaginária, capaz de criar novos mundos e sentidos» (idem, *ibidem*). Ora é precisamente este gosto pelo mundo ficcional, ao qual se aliam a sensibilidade humana, a capacidade de ver, a fantasia e o espírito crítico que estão presentes nos textos de AM, cuja faceta de escritor se harmoniza com a opinião que Jacinto Prado Coelho tem ao considerar que:

Só com humanidade não se faz literatura, mas é humanidade (vivências, sentimentos ideias) o pré-texto do texto, a matéria a que a literatura dá forma [...] Extremamente complexa, a obra literária solicita vários ângulos de abordagem; requer ainda uma atenção muito lúcida ao vaivém de relações entre o real (o não – literário) e o suprarreal, logo ao papel do referente no próprio funcionamento da obra enquanto literatura (Coelho, 1976: 49).

Tendo começado a sua vida literária em 1980, com quatro livros de poesia¹⁰, deu continuidade à escrita com *Histórias com Muitas Letras* (1982), obras emblemáticas

¹⁰ Em 2005, o título *O Brincador*, Edições Asa, foi publicado para comemorar os 25 anos de vida literária de AM, numa edição especial. Foram feitos 1500 exemplares numerados e assinados pelo autor que incluem poemas de *Isto É Que Foi Ser* (1984), *O Reino Perdido* (1986) e *O Limpa Palavras e Outros Poemas* (2000). A estes juntaram-se cinco poemas inéditos.

que marcaram a sua vida enquanto escritor, como o próprio refere em entrevista dada à *Netescrit@*, 2010:

Comecei por publicar quatro livros de poesia nos inícios dos anos oitenta antes de escrever o meu primeiro livro para crianças e descobrir que era essa a minha principal vocação (...) daí em diante nunca mais parei e até hoje já escrevi cerca de 40 livros para os mais novos. De vez em quando, lá faço um livro para adultos, mas logo regresso apressadamente ao meu habitat natural, uma espécie de “estado de infância”, onde reina a delicadeza de percepção da vida. Esse estado, que se alimenta também do que soube arrecadar da minha própria infância devolve-me a uma espécie de primeira natureza por oposição a uma segunda natureza, do pensamento racional e da realidade objetiva. E é muito consolador porque satisfaz a minha necessidade de sonho e de vida inconsciente. Há quem diga que enlouqueceríamos se não sonhássemos durante a noite. Eu acho que enlouqueceria se não sonhasse também durante o dia. (Magalhães, 2010b)

Depois da sua obra de estreia, em 1982, muitas outras se seguiram, tendo sido alvo de distinções e prémios significativos. Tome-se como exemplo o Prémio Gulbenkian de Literatura para crianças de 2002, que distinguiu *Hipopótimos – Uma História de Amor* (2001), e cinco dos seus livros¹¹ foram premiados pela Associação Portuguesa de Escritores e Ministério da Cultura. Destaca-se ainda a coletânea poética *O Limpa-Palavras e Outros Poemas* (2000) que integrou a lista de honra do IBBY, em 2002.

No que concerne aos prémios recebidos, o autor não os considera relevantes, pois, na sua opinião, estes «são importantes apenas no início (quando estamos cheios de dúvidas, perdidos). Serviu apenas para traçar com clareza que havia ali uma vocação forte e um caminho onde poderia obter bons resultados» (idem, *ibidem*: 4/5), o que se veio a confirmar com a internacionalização da sua obra.

Os textos de AM estão, muitas vezes, ligados ao tratamento das temáticas do sonho e da imaginação, conduzindo o leitor, através da magia das palavras, para mundos longínquos da realidade. Esta atenção especial às palavras e à linguagem adequa-se à visão que Jacinto Prado Coelho tem em relação à escrita, quando afirma que «o verdadeiro escritor, seja ele de poesia ou de ficção, não se serve das palavras como de instrumentos para transmitir dados, ideias: o verdadeiro escritor empenha-se, altera-se, recria o mundo ao trabalhar de dentro a linguagem» (Coelho, 1976: 46).

Com mais de trinta anos de vida literária, e apesar de a sua escrita ter mudado muito desde a publicação de *História com muitas Letras* (1982), esta e outras obras do início dos anos oitenta, como *Isto É Que Foi Ser* (1984), continuam ainda a ser editadas com

¹¹ *Histórias Com Muitas Letras* (1982), *O Menino Chamado Menino* (1983), *Isto É Que Foi Ser* (1984), *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos* (1985) e *O Homem Que Não Queria Sonhar e outras histórias (s/d)* foram as obras premiadas em cinco anos consecutivos, entre 1981 e 1985.

grande sucesso junto da crítica e do público. É o próprio AM que, numa entrevista dada à revista *As Artes entre as Letras*, considera que «o tempo é que é o grande juiz do nosso trabalho e ele não poupa muita coisa» (Fernandes, 2013: 4). Com efeito, confirmam-se as suas palavras, pois, para o final de 2013, está prevista a publicação de um livro de poesia e, para 2014, um ensaio e um romance, por isso AM afirma ser 2013 um ano de grande atividade criativa: «É um ano desses, de inventar, de escrever, sem mais» (idem, *ibidem*).

Embora a sua escrita se destine a um público heterogéneo, é preferencialmente o infantojuvenil que mais o estimula, pois, segundo o escritor, são os mais novos quem melhor recebe a poesia e, para ele, a poesia não se circunscreve ao registo lírico, mas é transversal a qualquer tipologia textual, como o próprio afirma, «ainda hoje a poesia é a matriz de quase tudo o que escrevi, seja o que for, e estão sempre presentes, não como resíduo mas enquanto essência» (Magalhães, 2010b: s/p) e, por isso, acrescenta que as crianças são «os fiéis depositários do poético e têm em si a poesia, mais do que a amam, como é costume dizer-se. Daí a sua naturalmente boa relação com a poesia, para a qual quase sempre se mostram disponíveis» (Magalhães, 1999: 11).

Aliada, assim, à perceção do mundo nas suas múltiplas vertentes, cria AM a sua obra numa profunda ligação com o leitor, levando-nos «a pôr a nossa mente em harmonia com as imagens primordiais» (idem, *ibidem*: 12). Os seus textos «inscrevem-se verdadeiramente no quadro dessa sensível apreensão do mundo apenas concretizável, na obra ficcional deste autor, pela via do sonho, pela aceitação de um lugar sem tempo...» (Silva, 2008: 312). Esta atenção à descoberta individual do mundo, feita pelas personagens dos seus textos é, frequentemente, acompanhada de figuras animais porque, tal como as crianças, se aproximam da origem, da essência. O gato, por exemplo, é recorrente na sua obra, a lembrar a espontaneidade e a felicidade da infância, a proximidade da plenitude, como tão bem Fernando Pessoa documenta no poema da sua autoria “Gato Que Brincas Na Rua”.

Segundo AM, «brincar é um bom programa para todas as idades e para todas as estações. Alguns animais sabem isso, nós não. Tenho lá em casa um gato velho que nunca deixou de brincar, os gatos brincam em qualquer idade. Até ao último dia de vida... Na verdade, só se afastam da sua infância quando morrem» (Magalhães, 2008: 373). Na mesma perspetiva, a coletânea de poesia *O Brincador* é um elogio ao despretenso estado de inocência que deve acompanhar o homem, no sentido do seu não afastamento ao natural, daí os versos «Quando for grande não quero ser médico, engenheiro ou professor... Quando for grande quero ser um brincador» (Magalhães, 2010c: 10). A sua escrita gera, portanto, uma ligação intrínseca com todo

o público e, sobretudo, com o infantojuvenil, pois, para AM, o homem é a eterna criança humana que se torna adulto quando morre. Esta filosofia de vida permite-lhe «continuar a entender os mais novos, como se fossem meus [seus] companheiros» e à pergunta “Como é que um adulto percebe tão bem o que a malta pensa?”, feita por Inês de Andrade, responde o escritor:

Há uma parte de mim que é tão jovem como os meus jovens leitores [...] Digamos que o adulto faz os enredos, resolve os problemas das histórias, mas o olhar é do rapaz que fui e que, graças ao milagre da literatura volta a exprimir-se. [...] Por vezes, quando me fazem esta pergunta (e fazem-na muitas vezes) digo que tenho uma orelha verde, a esquerda. Essa orelha ouve a linguagem das árvores, dos pássaros, das pedras, enquanto a outra, a direita, apenas ouve o que lhe interessa, as coisas úteis e exatas, as coisas que servem que servem para alguma coisa. Essa orelha, a verde, ficou-me dos tempos de menino e de rapaz, e ouve e ajuda-me a ver as coisas que os adultos já não conseguem distinguir e, sobretudo, permite-me continuar a entender os mais novos, como se fossem meus companheiros (Andrade, s/d).

Igualmente AM coloca a sua vida em tudo o que escreve e é essa atenção ao mundo vivido e experienciado que o leva a referir-se às personagens que cria como um prolongamento da sua infância e adolescência, como tão bem espelham as suas palavras:

O rapaz que fui aparece muito pelos meus livros. Está em *O Menino Chamado Menino* ou *Isto É Que Foi Ser*, e é o guarda-redes míope de *O Limpa Palavras E Outros Poemas*, que “não via o jogo, mas podia imaginá-lo”, é o sonhador imaginativo de *Maldita Matemática!* uma história que, aliás, lhe é dedicada (está lá escrito: “ao rapaz que eu fui”); e é o rapaz frágil e contemplativo de *Hipopóptimos – Uma História De Amor*; e é quase sempre o Joel (às vezes o Jorge) das aventuras da série “Triângulo Jota”. E é o Rui de *A Ilha do Chifre de Ouro*, que duvida do que os seus olhos veem, porque “metade da vida, exatamente metade da vida, nos é desconhecida”. E é também o William de *O Último Grimm*, um romance juvenil que acabo de escrever. É essa uma das maiores recompensas da escrita para os mais jovens: reencontro quase o rapaz que eu fui. Escrevo e a minha infância e a minha adolescência escrevem-se. E, escrevendo-se, escrevem-me (Magalhães, 2007).

Dos seus livros já foram realizadas adaptações para a televisão, como é o caso da conhecida série literária “Triângulo Jota”, tendo sido exibidos, na RTP, 13 episódios. Existem, também, várias produções teatrais baseadas em textos seus, como as realizadas pela Companhia de Teatro Pé de Vento: *Na Ilha do Tempo* (2006)¹²,

¹² *Na Ilha do Tempo* baseia-se na obra de AM *O jardim donde nunca se Regressa* (1987), na qual o tema do tempo alcança uma dimensão metafísica em que a própria criança, contrariamente ao adulto, aclara a precariedade do homem, sem medo e com a grandeza da revelação comovente.

História De Um segredo (2006)¹³, *Enquanto a Cidade Dorme* (1999)¹⁴, *O Rapaz do Espelho* (2010), *Todos Os Rapazes São Gatos* (2005) e *O Brincador* (2005)¹⁵. Do mesmo modo, o Teatro de Marionetas do Porto encenou *Miséria*, o espetáculo que inaugurou, em 1986, o Teatro de Belmonte, no Porto. O conto *Maldita Matemática* (1989) foi levado à cena pelo Grupo Dois Pontos, na Casa das Artes de Famalicão, no dia 22 de janeiro de 2009¹⁶.

No final de 2012, AM deixou o trabalho que desempenhou na Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) e, consciente da importância que o seu desempenho teve na promoção da SPA, reafirma a centralidade de Lisboa. Considera que a sua ação «foi um esforço para alargar também ao Porto a componente de divulgação de autores e da programação cultural. Infelizmente será interrompido, mas sei que, num futuro próximo, esse trabalho terá continuidade» (Fernandes, 2013: 4).

AM integra a lista de obras selecionada pelo Plano Nacional de Leitura (PNL)¹⁷, embora afirme que tal facto não tenha grande significado pessoal para ele: «Não precisamos para nada de um PNL, mas de um plano para a literacia que sinalize e ajude os que precisam de orientação [...]. Na minha opinião, teve até o fraco condão de valorizar o que não prestava e de banalizar o que era bom» (idem, *ibidem*: 4). Para o escritor, são mais importantes outras listas, como as das Metas Curriculares de Português ou a do Programa de Português do Ensino Básico.

A visibilidade de AM é ainda dada pelas frequentes idas às escolas onde insistentemente afirma não ter nascido para a escrita, mas para o sonho e para a invenção. Há leitores que lhe perguntam o que há de verdadeiro nas histórias que narra ao que AM responde que «numa história só é verdadeiro o sentimento que levou à descrição daqueles factos...o sentimento de verdade que não está na verdade objetiva. Logo são ainda mais verdadeiras» (Magalhães, 2008: 370). Esta capacidade artística poderá ter alguma explicação genética, isto é, no facto de AM recordar o seu pai como um homem criativo, daí que o descreva como «uma criatura doce e inventiva

¹³ Baseado no conto *O Segredo* (1987) estreia em 17 de junho de 2006 e é reencenada em outubro de 2012, tendo estado em palco até 18 de novembro desse mesmo ano.

¹⁴ Estreia em 1999 e reposta em cena em 2000; este texto foi posteriormente editado pela ASA (2000).

¹⁵ Estreia a 30 de abril de 2005 e nova versão em maio de 2006.

¹⁶ O espetáculo teve encenação/dramaturgia/cenografia de Manuel Gama. Esta informação foi publicada por Casa Das Artes V.N. Famalicão como se verifica em <http://casadasartes.blogspot.pt/s>. A obra *Maldita Matemática* foi publicada pela primeira vez em 1981.

¹⁷ O Plano Nacional de Leitura contempla várias obras para diferentes anos de escolaridade, entre as quais destacamos os títulos seguintes: *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos* (1985), para o 1º ano de escolaridade, *O Circo das Palavras Voadoras* (1982), para o 2º ano de escolaridade, *O Homem que não queria Sonhar E Outras Histórias* (s/d), para o 3º, *Um Problema Muito Enorme* (2008), para o 4º ano. Todas estas obras têm como destinatário o primeiro ciclo e destinam-se a leitura orientada na sala de aula. Relativamente ao segundo ciclo, destacam-se *Hipopótimos - uma História de Amor* (2001) e *Três Histórias de Amor* (2003), para o 5º e 6º ano respetivamente, são igualmente destinados à leitura orientada na sala de aula. Para os 7º, 8º e 9º anos, e recomendada para leitura autónoma, surge a obra *A Ilha do Chifre de Ouro* (1998).

que era incapaz de descrever a realidade tal como ela era e ele a via. Fosse qual fosse o facto que queria narrar, não deixava de o submeter às exigências da ficção» (idem, *ibidem*: 369). Neste mesmo artigo, relembra as leituras em família, em que mesmo uma notícia de jornal era alvo de transfiguração. Esta certeza encontravam-na AM e os irmãos quando, ao procurar a “notícia extraordinária”, não a descobriam, dado que não existia, ou «antes existia porque ele [o pai] a tinha inventado e era bem mais interessante do que a verdadeira. Mais verdadeira, portanto», esclarece AM.

O que AM tem feito ao longo do tempo é, como ele próprio diz, «sonhar a vida» (Fernandes, 2013: 2), e o contributo para tal atitude reside no facto de, desde cedo, ter sido incentivado para a leitura, porque através dela, «da leitura o homem transforma-se, realiza-se enquanto pessoa» (idem, *ibidem*).

A este propósito, José António Gomes, num ensaio¹⁸ em que parte da reflexão sobre a importância e o valor da leitura, refere que é importante construir leitores desde a mais tenra idade. Segundo ele, «o livro infantil é um dos melhores instrumentos de que dispomos para proporcionar aos mais novos a possibilidade de se tornarem seres humanos mais livres e cultos, solidários e críticos, graças a esse gradual domínio das palavras e da competência literária que a leitura propicia» (Gomes, 2007: 5), levando-o, assim, a considerar AM como um autor de referência na literatura infantojuvenil com especial enfoque na área do fantástico:

Em Álvaro Magalhães, tem sido possível encontrar uma das vozes mais originais da nossa literatura para crianças e jovens publicadas nas décadas de oitenta e noventa. Uma fantasia controlada – em cuja lógica interna encontramos permanentemente sentidos segundos – alia-se, na sua obra narrativa, à deslumbrada descoberta do mundo por parte de personagens infantis, assistindo-se ao desabrochar de um olhar simultaneamente crítico e poético perante a realidade [...]. Povoadas de personagens inspiradas em figuras reais, e marcadas por um ocasional tom *nonsensical*, algumas histórias deste autor distinguem-se pela experimentação dos limites da linguagem quotidiana, em cujo “avesso” o leitor descobre inesperados sentidos (Gomes, 1997: 56).

Estas mesmas palavras encontram eco na sua escrita, nomeadamente na sua narrativa de estreia, *Histórias Com Muitas Letras*, em 1982, cuja imaginação coloca Vanessa, uma criança que ainda não sabe ler, em contacto com os livros. Apenas conhece destes as figuras, revelando o gosto pela descoberta ao prestar atenção às letras. Com o intuito de as conhecer, viaja com o pai até à Escola de Letras, onde são recebidos pelo professor Alfabeto que a coloca no meio destas personagens cheias de

¹⁸ Ensaio “Literatura para a infância e a juventude e promoção da leitura” – texto revisto pra a Casa da Leitura em 12/03/2007 e, originalmente, para “Promoção da Leitura: balanço e perspectivas”, Ponte de Lima, 14/03/2006, encontro no âmbito do projeto Vale de Letras, da Valimar (Associação de Municípios do Vale do Lima).

vida e lhe explica as respetivas funções. Passa pelo hospital onde se encontra enfermo o I, pela sua debilidade física, o H que, juntamente com os outros H, serviu de escada para pintar uma parede e, no momento, o seu traço do meio está todo amassado, o C com cedilha que tem que fazer uma operação. Para o efeito, acaba por conhecer o doutor Dois Pontos e o doutor Travessão. Toma também contacto com o A que tinha chegado do País das Palavras para dar aulas de música às letras mais novas. Este registo mais ingénuo encontra-se também em *O Rapaz Que Voou Três Vezes* (1989), uma história que recria um ambiente já sobejamente conhecido dado pela universalidade e intemporalidade do conto *A Gata Borralheira*. Naquele, Bernardo, um lenhador subestimado pela sua madrasta e meios-irmãos, é condenado a uma vida de trabalho escravo. No entanto, sonha com Sofia, uma princesa de um reino distante. Aliando o sonho, a realidade e a fantasia, AM consegue surpreender o leitor. O pai de Sofia, desprezando os pretendentes à mão da sua filha, apenas a concederá a quem «for capaz de entrar no palácio sem usar porta ou janelas nem subir muros ou muralhas» (Magalhães, 1989: 5). Bernardo tenta a sua sorte e, ao dirigir-se para o reino, salva uma fada que tinha ficado presa nuns ramos. Esta, como recompensa, concedeu-lhe a possibilidade de voar. Assim, voando, entra no palácio, conquistando o coração de Sofia. O seu pai vê-se obrigado a conceder a sua filha em casamento, não sem antes ter tentado tudo para acabar com o lenhador. No entanto, o *happy end*, tão ao gosto tradicional, acontece, vencendo as forças do mal, o que é confirmado pelas próprias palavras de AM:

...não é isso também parte do indistinto milagre da infância, o da fértil ambivalência de realidade e imaginação? É da fusão das duas categorias que nascem lendas, mitos e histórias, sobretudo essas histórias que atravessam os tempos e são o produto de um real que permanece na lembrança porque é enriquecido e tornado mais real pela qualidade da ficção que o descreve. (Magalhães, 2008: 369)

Ainda no âmbito das aproximações às histórias universais, saliente-se e sublinhe-se a novidade no aproveitamento das mesmas para a transposição dos temas para o universo poético. A coletânea *No Reino Perdido*, com os títulos “Cinderela ao Contrário” e “Fala A Bela Adormecida”, inspirados por conhecidas personagens da narrativa tradicional e dos contos de Charles Perrault (França, séc. XVII), e de Jacob e Wilhelm Grimm (Alemanha, séc. XIX), ultrapassa o carácter fantástico do quotidiano amoroso das personagens, das fadas e dos príncipes encantados para o imbuir de um sentido novo. Surge, assim, o mundo fantástico, cujos versos “À meia-noite despeço-me do mundo/e corro a abrir a porta dos meus sonhos” (Magalhães, 1986) e “Melhor que viver / é sonhar a vida” (idem, *ibidem*), retirados respetivamente de “Cinderela ao

Contrário” e “Fala A Bela Adormecida” são um bom exemplo da capacidade transfiguradora do autor. Neste sentido, considera a vida irreal, na medida em «que tudo o que é real tem o seu suporte imaginário... Logo, para quê incorrer no pecado da divisão, tratando real e imaginário como se fossem duas categorias distintas?» (Magalhães, 2008: 368)

O real e o imaginário percorrem a maioria das páginas da sua obra num contínuo hino à infância, levando o leitor a refletir que a racionalidade e o pensamento concetual desprestigiam um período fantástico da nossa existência, aquele que valoriza a sensação e o instinto. No seu entender, falta-nos «espontaneidade, vida anímica, irracional, inconsciente. Falta-nos a infância» (idem, *ibidem*: 373).

Como se viu, e sem nunca descurar a ideia de que o homem é a eterna criança humana, AM recorre a temáticas que assentam numa sensibilidade que cativa crianças e adultos.

Adepto do registo existencialista, os temas da vida, da morte e do tempo percorrem os seus textos e a eles se aliam o imaginário, o fantasmagórico, a descoberta do mundo onde a infância, particularmente presente, anuncia o gosto pela mudança, pela vontade de ultrapassar as perturbações e as inaptações. A maioria dos seus textos surpreende o leitor pela sensibilidade na apreensão do mundo e das leituras que deles possam surgir. Assim, a memória e a relatividade do tempo estão presentes em *O Segredo*, conto no qual um lavrador, após lhe ter sido confiado um segredo do rei, se vê comprometido a não o poder revelar. Angustiado, gritou-o para dentro de um buraco, mas este chegou ao rei que o castigou. No entanto, o lavrador interpela-o dizendo-lhe que, se um rei, dada a sua majestade, não consegue guardar um segredo, como o poderia fazer um simples lavrador. O rei acabou por não o condenar, considerando que “Nenhum homem deveria exigir a outro aquilo que não é capaz de fazer” (Magalhães, 2007b: 30). A mesma temática surge no texto “Um segredo Mal Guardado” in *O Homem que não Queria Sonhar e Outras Histórias* (2001), o qual problematiza questões do foro social e até psicológico, ao expor uma temática tão usual, relacionada com a estereotipada expressão “Vou contar-te um segredo”. Ora, esta responsabilidade incutida ao ser humano é desconstruída por AM ao conceber a personagem Ana que confia um segredo ao narrador. Este perde-o e, na tentativa de o recuperar, foi perguntando às pessoas se o tinham visto, acabando, obviamente, por desvendá-lo, transformando-o, assim, em segredo nenhum.

A morte é um tema recorrente, sendo transmitida como uma realidade, isenta de tabus, mesmo quando dirigida a um público infantojuvenil. Neste sentido, AM consegue magistralmente (des)dramatizar o inevitável ao tratar a morte de uma forma despreconceituosa como se verifica em *Três Histórias de Amor* (2003). Na primeira

história (“O Segredo da Menina Morta”), juntam-se duas personagens (uma pertencente ao mundo dos vivos (João Maria) e outra ao mundo dos mortos (Inês). Entre eles forma-se uma cumplicidade que elide as fronteiras entre o abstrato e o concreto. Também o “Romance de Lucas e Pandora” junta dois gatos que dão título à história e, embora só se conhecendo através dos sonhos, estabelecem entre si uma intimidade, que ultrapassa as barreiras físicas, esbatendo inclusivamente a barreira vida/morte, como constata Lucas, no final da história: «A morte chama-se Vida» (Magalhães, 2007c: 43). O mesmo cenário surge, no último título, “Histórias do Velho e da Sua Nogueira”, no qual um velho (Miséria) morre, sendo que a morte o aprisionou e o mundo acabou: «E como é longa e negra e triste a eternidade» (idem *ibidem*: 66).

Se a morte surge neste conto, também é a vida, na sua grandiosidade, que é explorada no título *Os Três Presentes* (2002)¹⁹. Três amigos, Pedro, João e Teresa, oferecem ao senhor Martins, enfermo há algum tempo, três frascos contendo silêncio, alegria e amor, levando-o inexplicavelmente ao reencontro com a vida. A situação revela o poder incondicional de algo esotérico que justifica a reviravolta operada na personagem doente e que é sintetizada por AM do seguinte modo: «É assim a vida: apaga-se aqui para se acender acolá. (...) Mas nunca acaba. E volta sempre. Sempre» (Magalhães, 2002: 22). Este tópico é retomado na “História Que Nunca Acaba”, in *O Homem Que Não Queria Sonhar e Outras Histórias* (2001), no qual uma mulher idosa, sozinha, vive a sua vida lendo o livro que a descreve (pouco se importando se a vida era lida ou vivida). Ao faltar a única página restante do livro, adormece profundamente, não acordando mais. Contudo, se a lesse, constataria que a vida «nunca acabava, não tinha fim» (Magalhães, 2002: 24). A narrativa *Isto É Que Foi Ser* tematiza dois momentos: o da vida concreta e o da abstração, sob a forma de confronto entre a proteção e o conforto que a personagem principal encontra no ventre materno e que rivaliza com o mundo dos sentidos, assente numa realidade pouco acolhedora. De facto, esta narrativa retoma o tema tratado em *O Menino Chamado Menino*, em que o narrador encontra um menino, inicialmente grafado com minúscula, que determina o desenvolvimento da intriga. Este Menino (agora grafado com maiúscula) é a personagem ideal para a construção narratológica, dado que possui a compleição física de um recém-nascido, mas encontra-se estranhamente dotado do poder da linguagem verbal. Congregadas estas duas características, o Menino concilia a inocência (fruto da sua atípica infância) e um espírito crítico invejável, considerando o mundo desejável, o da ficção, que funciona como evasão para quem se encontra desencantado com aquele em que acabou de nascer. Deste modo, quer o Menino de

¹⁹ A primeira edição data de 1987.

O Menino Chamado Menino, quer Miguel de *Isto É Que Foi Ser* corporizam a importância do tempo e da memória na representação desse tempo e na recuperação da infância perdida, esse microcosmos necessariamente perfeito.

Outra das linhas presentes na obra de AM é o tempo, a aceitação da efemeridade, da transitoriedade da vida, presente não só nos textos dramáticos *Enquanto a Cidade Dorme* e *Todos Os Rapazes São Gatos*, mas, também, e insistentemente presente, em narrativas breves. “9 horas! Nunca mais”, texto inserido em *O Homem que não Queria Sonhar e Outras Histórias*, prosa a rondar o inverosímil, mas muito interessante do ponto de vista da luta contra o tempo que aprisiona o ser humano, «o tempo que nos domina e escraviza a todos» (Magalhães, 2001:15), sugere que, além do tempo cronológico, o dos relógios, há um outro que o próprio tempo desconhece e que diz respeito apenas ao homem. À incredulidade manifestada pela personagem 9 horas relativamente à existência de outro tempo, responde o narrador: «É o tempo em que sonhamos a dormir ou acordados, tanto faz, e não é menos verdadeiro do que este» (idem, *ibidem*).

Também, numa vertente ligada à morte e à vida, o amor surge na sua plenitude, a revelar, uma vez mais, a escrita sensível de AM na apreensão do mundo em que este sentimento proporciona a passagem para outros mundos. Neste contexto, uma vez mais, “O Romance de Lucas e Pandora” in *Três Histórias De Amor*²⁰ permite que o sonho se consubstancie em conhecimento, como se fosse a realidade. Esta transformação é metaforizada na passagem para a outra margem do rio que permitiu o reencontro, outrora apenas existente em sonho, entre Lucas e Pandora que, reconhecendo-se, nunca mais se separaram. Neste conto é possível também identificar o binómio vida/morte, ilustrado no amor deste casal de gatos que descobre o segredo bem guardado da morte: «A morte chama-se Vida» (Magalhães, 2007c: 43). Mas muitos outros temas são tratados, muitas vezes imbuídos de um tom *nonsensical* ao retratar, numa linguagem do quotidiano, situações inusitadas em que o leitor descobre sentidos inesperados. Por exemplo, em *Maldita Matemática!* a recusa da escola, lugar de opressão contraria as ansiedades de João que, incapaz de resolver o problema do teste de matemática, envereda por outro caminho, o da imaginação. Já em *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos*, o humor percorre as páginas da narrativa em que as personagens, maioritariamente animais, se envolvem em histórias mirabolantes e se sentem, a dado momento, ameaçadas pela bomba atómica.

²⁰ Esta história surge também na coletânea *Contos da Cidade Das Pontes* (2001) que integra autores como Álvaro Magalhães, Ana Saldanha entre outros, realizada sob a coordenação de José António Gomes e com ilustração de António Modesto.

No campo da poesia, os temas e a linguagem não diferem substancialmente do registo narrativo em que, uma vez mais, o poder da linguagem adquire um patamar invulgar. É Cláudia Sousa Pereira quem afirma que, na coletânea *O Limpa Palavras e Outros Poemas* (2000), a «divertida associação do dizer e do fazer, do enunciar e do acontecer, devolve à linguagem essa espécie de magia primordial, muito querida ao universo infantil» (Pereira, 2008: 289) em que a linguagem poética convive com o real quotidiano. Também *O Brincador*, que recupera muitos dos poemas de *O Reino Perdido*, se compraz em divertidos jogos de palavras nos quais a linguagem e o som funcionam em uníssonos, cativando simultaneamente crianças e adultos.

Em suma, os títulos como *O Reino Perdido*, *O Limpa Palavras e Outros Poemas* e *O Brincador*, através da subtileza das palavras e dos múltiplos sentidos que encerram, constituem uma poética que inclui, sobretudo, o estatuto existencial, a memória, o elogio da infância, a tensão entre abstrato e concreto, real e imaginário que não exclui o insólito e o elogio à Natureza, defendendo, assim, o ato de criação literária como um processo de construção de mundos possíveis.

A inclinação para a escrita e a sensibilidade invulgar de AM são também reconhecidas pelo seu grande amigo Manuel António Pina (1943-2012), como se pode verificar através das suas palavras: «Há poemas que trabalho muito, outros saem logo seguidos. Alguns andam para aí meses, ou anos. Às vezes temos tendência, por cansaço, a facilitar, a pensar que já está terminado, e não está... Eu tenho um bom leitor, que é um amigo meu, o Álvaro Magalhães, que reconhece logo as situações que ainda não estão bem resolvidas» (Almeida, 2009).

Conscientes da importância de AM no atual panorama literário português, terminamos este capítulo com a visão que este apresenta da literatura infantojuvenil na atualidade:

Vista de longe, parece mais pujante do que nunca, dada a multiplicação incessante de títulos, mas não é verdade. O que predomina são os textos rasos, planos ou pedagógicos, ou os que nem isso são, tudo de uma mediania mais confrangedora do que o silêncio. São os livros dos «inhos» (usam muito os diminutivos, já que eles mesmos são diminutivos), dos lugares-comuns, das adjectivações solenes, das poetizações primárias, ou seja, das «estrelas tremeluzindo nas superfícies dos lagos» e, sobretudo, das «asas do sonho», que tudo resolvem, encobrindo a incapacidade argumental. Felizmente, há também alguns bons livros, frequentemente perdidos na confusão geral ou arredados das prateleiras mais vistas, e felizmente também esses livros já não são só da malta do costume, mas também de novos autores, que, finalmente, se dão a ver. Nunca nos faltaram bons ilustradores (e então agora...), mas houve uma altura em que a espécie «escritores» parecia ameaçada. Agora não. (Almeida, 2013)

4. Álvaro Magalhães e a Companhia de Teatro Pé de Vento

4.1. A ligação ao teatro para crianças e jovens

O projeto Pé de Vento teve sempre como propósito privilegiar o público infantojuvenil, conseguindo, assim, atenuar uma lacuna que se fazia sentir, e ainda se faz, visto que, não só o teatro em geral, mas o para crianças e jovens em particular, continua a lutar pela sua imposição no atual panorama artístico português. O que João Luiz pretendia era criar um teatro que rompesse com a tradição de um teatro infantilizado, pobre de ideias e de imaginação, constatação que também é corroborada por Maria João Reynaud, e, justamente, referida por Rui Branco ao escrever que a dramaturga «sentiu que as crianças estavam a ser tratadas como indigentes mentais. Os textos eram exageradamente simplificados em termos de mensagem» (Branco, 1997: 25) e, por isso, era necessário abrir o teatro a outras experiências artísticas.

Consciente das dificuldades encontradas e de obstáculos futuros a transpor, não deixou a companhia de primar pela sua identidade artística que resultou de opções claras, que assentavam na ideia que o texto era o principal instrumento da conceção teatral. Decorrente deste parâmetro, houve o cuidado de escolher textos que permitissem um aprofundamento cénico da linguagem, em que a palavra surgia como o valor mais alto.

É, pois, neste contexto que surgem nomes como Manuel António Pina (1949-2012), Álvaro Magalhães (1951-) e Teresa Rita Lopes (1937-). A estes autores foram encomendados vários textos que, depois de encenados, foram editados. Muitas dessas edições integram, hoje, o Plano Nacional de Leitura. Mais recentemente, junta-se ao repertório de autores portugueses o nome de Gonçalo M. Tavares (1970-). É o próprio João Luiz que afirma o propósito de a companhia se dedicar aos mais novos: «Quando em 1977, num tempo de renovação profunda, começou a ganhar forma, entre mim e a Maria João Reynaud, a ideia de criar um novo grupo de teatro que respondesse às exigências de uma sociedade em mutação, foi nos mais novos que pensámos: eles eram a imaginação em estado puro e, por isso, os nossos espetadores privilegiados, sem prejuízo de todos os outros»²¹ (Luiz, 2012).

Animado pelo poder da palavra que o teatro veiculava, e do novo ambiente facultado pelo pós 25 de Abril, João Luiz, aberto a projetos que se arriscavam a seguir por caminhos considerados invulgares da criação artística, pretendeu contrariar as tendências mais conservadoras da época. Para fazer face a esta hostilidade, foi

²¹ Extraído de um artigo publicado no suplemento “Ípsilon”, do jornal *Público* a 16 de novembro de 2012, integrando um destaque alusivo a Manuel António Pina, a propósito do seu aniversário (18 de novembro).

fundamental o contributo da escrita de Manuel António Pina, cujo texto *O País das Pessoas de Pernas para o Ar* (1973) assinalava a mudança, abrindo novos horizontes à dramaturgia portuguesa.

4.2. Um pouco de história

A companhia de teatro Pé de Vento, fundada em 1978, fez do Porto, cidade onde nasceu, palco de uma forte caracterização teatral, juntamente com o Teatro Experimental do Porto (TEP) e o Seiva Trupe.

O primeiro impulso do Pé de Vento foi dado pelo encenador João Luiz e pela dramaturga Maria João Reynaud, a quem se juntou o escritor Manuel António Pina e, mais tarde, outros autores portugueses como Teresa Rita Lopes e AM e, mais recentemente ainda, Gonçalo M. Tavares. Desde a sua fundação que a companhia contou também com o cenógrafo Rosa Ramos, os pintores Rui Pimentel e Rui Aguiar, os músicos Jorge Peixinho e Cândido Lima e outros atores.

A suspensão de apoio em 1990 quebrou a atividade regular, tendo-se assistido a uma perda substancial de atores. Contudo, o núcleo impulsionador manteve-se, o encenador, João Luiz, a dramaturga Maria João Reynaud e o cenógrafo Rui Aguiar. Neste mesmo ano, a companhia perde as instalações que o teatro Pé de Vento possuía na altura mas, em 1994, retoma o apoio, embora pontual do Instituto de Artes Cénicas (IAC), o que veio a permitir o relançamento da criação teatral que inaugura também uma nova sala de espetáculos na cidade. Surge, então, o Teatro da Vilarinha, onde o Pé de Vento está sediado, que conta com o apoio da Câmara Municipal do Porto, do Governo Civil do Porto, do Ministério da Cultura, da Junta de freguesia de Aldoar e da CCDRNorte, tendo, assim, neste novo espaço conseguido manter o público que tinha vindo a atrair, mas também fidelizou novos públicos, abrindo novos horizontes. Além dos seus próprios espetáculos de teatro, acolheu também outros, de dança, de música e de teatro, apresentados por outros grupos, que recebe em regime de acolhimento. A partir deste momento, o Pé de Vento atingiu a estabilização das suas correntes de público, como também alargou a área geográfica de influência do Teatro da Vilarinha para além da Área Metropolitana do Porto.

Na atividade do Pé de Vento anterior a 1996, período mais conturbado da sua existência, podem considerar-se três fases: de 1978 a 1988, tempo em que a companhia foi subsidiada pela Secretaria de Estado da Cultura (SEC); de 1989 a 1993, sem o apoio da SEC, mas com uma atividade diversificada; de 1994 a 1996 assiste-se à retoma da atividade regular devido ao apoio de montagem do Instituto de artes e à fixação em local próprio – Teatro da Vilarinha – tendo este, desde então,

vindo a constituir o instrumento fundamental para o desenvolvimento da atividade permanente deste projeto.

Em 2003, comemoraram-se os 25 anos da companhia, tendo esta sido agraciada com a *Medalha de Mérito – Grau de Prata*, atribuída pela Câmara Municipal do Porto.

São várias as peças encenadas pela companhia Pé de Vento pela mão do diretor e encenador, João Luiz. Destacam-se vários textos de Manuel António Pina como *O Homem do Saco* (1980), *A Arca do Não É* (1981), *Histórias Com Reis e Rainhas Bobos Bombeiros e Galinhas* (1983), *Os Piratas* (2000), *A Noite* (2003), *O Poço* (2004), *Histórias do Sábio Fechado na sua Biblioteca* (2008, 2012 e 2013)²², entre outras. Mas muitos outros escritores portugueses viram as suas obras serem encenadas pela Companhia como Teresa Rita Lopes (*Andando, Andando...*), João Manuel Fernandes (*Ditos & Feitos ou Pedro das Malas Artes*), Raul Brandão (*Um Homem de Bem*), Fernando Pessoa (*O Privilégio dos Caminhos*)²³, Jorge de Sena (*O Físico Prodigioso*) e AM, cujos textos teatrais serão mais pormenorizadamente abordados ainda neste capítulo. Também algumas obras de escritores estrangeiros passaram pelos palcos do Teatro da Vilarinha como, por exemplo, as de Richard Demarcy (*O Segredo*), Oscar Wilde (*O Aniversário da Infanta*, *O Jovem Rei* e *O Amigo Dedicado*) e Tuiavii (*O Papalagi*).

A Companhia Pé de Vento conta ainda com um palmarés invejável a avaliar pelas presenças internacionais. Em 1981, João Luiz integra a delegação portuguesa ao VII Congresso Internacional da ASSITEJ (Association International de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse), Lyon/France; em 1983, participa, como convidado, nos IV RITEJ (Rencontres Internacionales de Théâtre pour Jeunes Spectateurs), organizados pelo T.J.A. (Théâtre des Jeunes Années); em 1990, como membro do Secretariado representa Portugal no X Congresso Mundial da ASSITEJ, em Estocolmo, onde apresenta uma comunicação. No seio do Secretariado, o diretor do Pé de Vento faz parte da Comissão de Atividades Artísticas, estando presente nos Festivais de Varsóvia, nov./89; Havana, fev./90; Estocolmo, maio/90; Budapeste, jan./91 e um ano depois participa, em Turim, no Colóquio Confronti'92, integrado na 1ª Bienal Internacional de teatro Ragazzi & Giovani, organizada pelo Teatro Stabile della Città di Torino, dirigido por Luca Ronconi. Em 1993 e 1995, participa nos Colóquios Europeus de Teatro.

Ao longo das várias temporadas, a Companhia, na sua programação, tem vindo a promover, para além das diversas encenações, outras atividades, como Encontros de

²² Obra contemplada no Plano Nacional de Leitura, presente nos Programas de Português do Ensino Básico e destinada aos alunos do 9º ano.

²³ Esta peça, cujo texto é da autoria de Fernando Pessoa, estreou em Bruxelas no dia 9 de março de 1998, numa coprodução do Pé de Vento com o Théâtre- Poème e a livraria Orfeu, ambas de Bruxelas.

Bastidores²⁴ e o Ateliê de Voz²⁵ e, a partir da temporada 2012/2013, passa a ter uma nova oferta: uma exposição que tem por título “O que é o Teatro”, promovida pela Direção Geral das Artes, com a particularidade de poder ser solicitada, tanto por instituições de ensino como por bibliotecas. O principal propósito desta iniciativa é a divulgação do teatro e a sua história.

O ano de 2013 é de comemoração, a Pé de Vento completa trinta e cinco anos de existência como companhia profissional de teatro. Sem alterar significativamente a sua programação, merece, todavia, destaque a decisão de voltar a apresentar os espetáculos em espaços não convencionais, ao regressar a uma prática antiga que se tornou esporádica, pelos benefícios que representava a deslocação para uma sala de teatro convencional. No entanto, e dada a escassez dos recursos financeiros, o teatro continua vivo e daí que, a partir da temporada 2013/2014, a nova série de deslocações intitulada “Ao pé da porta” seja uma realidade e possa percorrer as várias instituições de ensino que se encontram situadas num raio de vinte quilómetros, à volta da cidade do Porto. Nesta mesma temporada destacam-se, ao nível da programação regular, a inclusão das encenações de *O Velho e a Sua Linda Nogueira*²⁶ e *O Tesouro*²⁷, cujos textos são da autoria de Álvaro Magalhães e Manuel António Pina, respetivamente, concebidos também para o programa “Ao pé da porta”. Terá, ainda, lugar a encenação, em maio de 2014, de treze a trinta, de *Os Macacos Não Se Medem Aos Palcos*, também com textos de Manuel António Pina e, por último, um Recital de Poesia, “Palavras Para Que Vos Quero” (de outubro a maio), que inclui textos de poetas relevantes no panorama da poesia portuguesa, a par dos escritores sugeridos no Plano Nacional de Leitura e recomendados nos estudos curriculares.

4.3. O sonho antes do nome

A companhia de teatro Pé de Vento nasceu de um sonho, o sonho do seu diretor João Luiz e Maria João Reynaud e do qual Manuel António Pina acabou por fazer parte. É o próprio escritor que conta como surgiu o sonho de criar uma companhia de teatro. Ao

²⁴ Traduz-se num percurso pelas instalações do Teatro da Vilarinha – camarins, oficina de construção de cenários, ateliê de confeção e figurinos, cabina de luz e de som, sala de ensaio e de leitura, serviços administrativos e, por fim, o palco e o sub-palco, sem esquecer os bastidores.

²⁵ Trata-se de um *Workshop*, orientado pela atriz Patrícia Queirós, destinado a professores, educadores, formadores e todos aqueles para quem a voz é uma ferramenta imprescindível no seu dia a dia e cujo conteúdo se prende com colocação e projeção de voz, respiração e relaxamento, articulação e dicção, entre outras características.

²⁶ *O Velho e a Sua Linda Nogueira*, ao abrigo do programa “Ao pé da Porta”, decorre entre 15 de outubro e 17 de dezembro de 2013 e nas instalações do Teatro da Vilarinha entre 15 de outubro de 2013 e 10 de janeiro de 2014.

²⁷ *O Tesouro*, ao abrigo do programa “Ao pé da Porta”, e nas instalações do Teatro da Vilarinha, decorre entre 18 de fevereiro e 30 de março de 2014.

volante da sua Diane, em direção a Entre-Os-Rios, seguiam com ele, João Luiz e Maria João Reynaud. Estes companheiros de viagem falavam de um sonho e, querendo alhear-se desta partilha, pois Manuel António Pina tinha relutância em «passar a porta dos outros» (Pina, 1997: 8), acaba por fazer parte dele, porque «alguns sonhos expõem-se tão desmesuradamente diante de nós que é impossível continuarmos a fechar os olhos. O de Maria João e do João Luiz era uma companhia de teatro» (idem, *ibidem*). E, assim, Manuel António Pina, além dos seus próprios, fez-se prisioneiro do sonho de ambos. E assim surgiu a Pé de Vento.

4.4. A metáfora do nome

A companhia de teatro Pé de Vento iniciou a sua caminhada em 1978 e, embora consciente das várias encruzilhadas e acidentes que iria encontrar, sabia que encetava uma viagem, sabia onde queria chegar, e foi esta persistência que faz dela uma das companhias de teatro mais antigas e ainda em atividade na cidade do Porto. Sempre vocacionada para um público infantojuvenil, o seu percurso é distinto, tendo deambulado pela cidade invicta. Do Passeio das Virtudes, do seio da Cooperativa Árvore, autonomiza-se, passando para Aldoar, também no Porto, para o teatro da Vilarinha. E esta caminhada a vários níveis levou ao nascimento do nome: Pé de Vento, o qual conjuga o sentido de caminhada e o de liberdade como se verifica no testemunho de Maria João Reynaud: «Nomear é fazer existir pelo nome o que se ama» (Reynaud, 1997: 9). E, para assinalar o nascimento de companhia e simbolicamente o seu nome, a encenação do texto de Manuel António Pina “Ventolão” (1978) serve perfeitamente o propósito do título escolhido. São ainda as palavras de Maria João Reynaud que o exemplifica:

Haveria um nome igual à força de um menino correndo descalço atrás de uma bola, num país onde LIBERDADE era ainda uma palavra soletrada? Que nome estaria à altura da palavra mágica, gritada com o coração ao pé da boca? (...) Que nome poderia fazer entrar o teatro nas escolas, como um furacão e livrar os meninos das aflições da tabuada, dos cansaços das caminhadas, das tristezas afogadas?

Que nome era preciso para fazer gerar o teatro como um carrossel, de manhã à noite, nas feiras de verão? Que nome era preciso para que o teatro voasse e estivesse ao mesmo tempo em todo o lado com um pé aqui e outro ali, num tempo que começava. (Reynaud, 1997: 9)

4.5. Encenação de textos de Álvaro Magalhães

4.5.1. *Na Ilha do Tempo*

A peça subiu ao palco em 1986, tendo sido representada por cinquenta e oito vezes. O protagonista, Mel, é uma criança que, motivada pela procura da mãe, chega à Ilha do Tempo. Este espaço, onde se encontra o guardião da Porta, permite ao protagonista recuperar forças e vencer obstáculos. A sabedoria adquirida suplanta a sua inocência e, finalmente, acaba por entender o sentido da vida, tendo vencido as várias portas e guardas que dificultavam a ligação entre os dois mundos. Na perspetiva de Agostinho Chaves, o instinto da procura, tema da peça, é também o percurso do teatro, pois este também precisa de ultrapassar obstáculos. É o próprio que, num artigo publicado no jornal *O Comércio do Porto*, em 2 de dezembro de 1986, descreve que

os profissionais da rua das Virtudes jogam desta vez com uma peça adaptada do primeiro texto teatral de Álvaro Magalhães, continuando a remeter os seus espectadores as suas próprias fórmulas teatrais desenvolvidas num espaço translúcido e cinzento, onde duas personagens se interrogam e se respondem através de lentas hesitações e indecisões nos estágios da vida: o nascer e o crescer, o criar e o recriar, o testemunhar e o morrer. (Chaves, 1986)

Na Ilha do Tempo marca a estreia de AM no Pé de Vento com temas que lhe são característicos como o tempo, o sentido da criação humana, as suas fragilidades que, em síntese, são um convite à meditação, apelando para o acesso a uma totalidade mágica.

4.5.2. *Enquanto a Cidade Dorme*

Teve a sua primeira representação em 1999 e foi propositadamente escrita para ser representada ao abrigo do “Programa de Apoio para a Dramaturgia Portuguesa”, da Fundação Calouste Gulbenkian, através da inserção temporária do escritor na estrutura da companhia. As personagens principais deste texto dramático são Rui e Ana que, levados pelo sonho, pela imaginação, procuram a totalidade da vida. Outra personagem, o anão Martim, tem como função fazê-los assinar o Tratado da Lembrança e levá-los a uma nova experiência, a uma nova vivência. Partindo do imaginário, do fantástico e recorrendo a fadas, gnomos, AM apresenta, uma vez mais, o tema do tempo, da morte e valoriza o conhecimento do eu, do outro e do mundo.

4.5.3. O Brincador

O *Brincador* estreou a 12 de abril de 2005 no Teatro da Vilarinha e, mais tarde, esteve em cena, no mesmo local, desde 12 de abril até o dia 25 de maio de 2006.

Esta peça assinala os 25 anos de vida literária de AM, mostrando que, a partir de um livro de poesia, é possível transformá-lo em texto teatral. Assim da imaterialidade do *Brincador* partiu João Luiz para a concretização de um universo que está presente na vida do ser humano que se prende com o tópico “Quando for grande quero ser...” e que a obra de AM tão realisticamente desconstrói: “Quando for grande não quero ser médico, engenheiro ou professor. Não quero trabalhar de manhã à noite seja no que for. Quero brincar de manhã à noite seja com o que for. Quando for grande quero ser um brincador” (Magalhães, 2010c: 10).

"Brincador e rapaz são uma só personagem ainda que sejam as personagens principais desta história", explica a produção do espetáculo, acrescentando que se trata de "um ser ainda não corrompido, em estado de pureza inicial, que cumpre um percurso de iniciação ao real e vai opondo a esse real a fantasia que o complementa"²⁸. João Luiz, também a propósito desta peça, refere que enquanto «este Brincador se vai multiplicando e desconstruindo no palco, assistimos, através da linguagem cénica, à construção de um *outro ser* e de uma outra forma possível (irreal?) de ver o mundo, real, que nos cerca.»²⁹

4.5.4. Todos Os Rapazes são Gatos

Todos Os Rapazes São Gatos estreou em 2005 e foi reposto em 2006. É a última das peças escritas por AM ao abrigo do “Programa de Apoio para a Dramaturgia Portuguesa” da Fundação Calouste Gulbenkian, através da inserção temporária do escritor na estrutura da companhia. A peça anterior, estreada em 1999, foi *Enquanto a Cidade Dorme*. O trabalho de escrita foi feito no segundo semestre de 2001 em estreita colaboração com o encenador. Tal como *A Ilha do Tempo* (1986), também esta peça aborda a questão do ser humano e a sua inserção no mundo. Uma vez mais, o amor, a união de dois seres, neste caso, animais, percorrem vivências que possibilitam mostrar que é possível juntar dois mundos: o animal e o humano. Mia, um rapaz, perde o seu gato e, ao procurá-lo, encontra a sua alma de gato e, por consequência, conquista a rapariga que pensava ser inacessível. E assim se cruzam dois mundos que mostram a convivência possível entre o que é natural, instantâneo, puramente instintivo e o racional, que poderá levar o homem à verdadeira descoberta do ser, da essência. Numa das primeiras cenas da peça, Mia encontra-se com o

²⁸ Retirado de **Agência LUSA** (31 março, 2005).

²⁹ Texto retirado do *flyer* publicitário da dramatização.

homem da camisa às riscas que garante ter sido um gato quando era jovem, apercebendo-se Mia que o seu comportamento revela efetivamente o seu interior, a sua alma de gato. Esta cena introduz o tema central do texto, relacionando-o com a presença, ou antes ausência, da linha que separa a animalidade da humanidade, arrastando, de igual modo, a problemática do crescimento. Na perspetiva do autor:

Todos os rapazes são gatos (e todas as raparigas são gatas, naturalmente), porque também eles estão ainda mais próximos do modo natural de vida, muito longe do conceito e da razão. É da matéria dessa naturalidade (a matéria sensível) que é feita a sua alma, e é essa que lhes dá acesso a outras formas de vida. Não se sabe, mas todos eles têm um corpo, cheio de força, agilidade e atrevimento que está dentro deles, escondido, aninhado, mas atento. E todos eles vivem à espera do instante em que, por fim, poderão mostrar esse corpo e revelar ao mundo o seu verdadeiro ser.³⁰

4.5.5. *História de Um Segredo*

Esta peça inspira-se no conto *O Segredo* (2000), que recria um motivo tradicional em que um rei carrega consigo um segredo. Incapacitado de carregar tal fardo, passa-o para o criado e este para um lavrador. O último, infeliz por ter tal peso sobre si e impossibilitado de desabafar a sua dor (uma vez mais o tema da fragilidade do ser humano e das suas inquietações), atira o segredo para um buraco bem fundo. Mas este acaba por chegar ao rei. Este só não o castiga por se tratar de um rei justo pois, mesmo sendo rei, também não conseguiu guardar segredo.

História de Um Segredo estreou em 2006 na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, num palco exterior. No inverno de 2008/2009 esteve em cena no interior, na galeria, a par da exposição dos 30 Anos da Companhia Pé de Vento, passando, depois, para o Teatro da Vilarinha.

4.5.6. *O Rapaz do Espelho*

O Rapaz do Espelho, o melhor conto do jovem Hans Christian Andersen (2008), de AM, transporta-nos de novo para o universo fantástico deste autor, o que justifica a sua encenação em 2010. A peça assenta num mundo paralelo em que tudo é possível, bastando apenas recorrer à imaginação. É esta a principal mensagem de *O Rapaz do Espelho*, uma adaptação para teatro da obra homóloga do escritor que conta a história de um rapaz muito imaginativo, nada mais do que Hans Christian Andersen, autor de contos infantis como *O Polegarzinho*, *O Patinho Feio* e *O Soldadinho de Chumbo*.

³⁰ Texto retirado do flyer publicitário da dramatização.

João Luiz explicou, ao *JN* que o enredo consiste numa mistura de fragmentos das obras de Christian Andersen, tal como *O Rei Vai Nu*, *O Homem de Neve* e o *Duende da mercearia*. Diz ainda que foi de grande talento AM ter conseguido "arquitetar uma história em que o autor contracenava com as suas próprias personagens". Na peça, o protagonista, Christian, de onze anos, imaginativo e, num dia de sol, vê neve na casa do alfaiate. Sem medo, vai ver o que é que se passa e descobre que o Senhor das Neves roubou a alma ao alfaiate pelo atraso da entrega do seu manto. Quando o manto fica pronto, é o rapaz que se oferece para o entregar ao Senhor das Neves e, para tal, tem que ir "ao lado de lá".

Acerca da adaptação deste conto original, publicado em 2008, João Luiz diz que o espetáculo procura «introduzir o espetador no lugar secreto que fica entre o Lado de Cá e o Lado de Lá, entre o Eu e o Outro, entre a personagem e o seu duplo, refletido no espelho... É por isso que o jovem Hans decide pôr-se a caminho do Lado de Lá, ao encontro de si, ou melhor: do rapaz do espelho, num percurso cheio de riscos e de situações sem saída, em que só a coragem e a imaginação o poderão salvar.»³¹

O texto encenado por João Luiz é uma viagem mágica que transporta o espetador para outros mundos, para o imaginário dos contos de Hans Christian Andersen e daí se justifique o título, ou melhor o subtítulo ("o melhor conto do jovem Hans Christian Andersen"), que deu azo à encenação. Partindo da simbologia do espelho, permite a autorreflexão em que os valores da solidariedade e da responsabilidade se apresentam como caminhos a seguir, em missões, por vezes arriscadas, mas orientadas para a defesa da justiça e da humanidade.

4.5.7. O Senhor do Seu Nariz

Esta peça esteve em cena desde 27 de novembro de 2012 a janeiro de 2013. Baseada na narrativa de AM com o mesmo nome, tematiza, de forma divertida, o universo humano e as suas preocupações. As cinco histórias incluídas no conto deixam o leitor a pensar, ora através da presença de quatro ladrões que são enganados, ora através da história do Senhor Pascoal que procurava a felicidade que só chegou quando ele desistira de a procurar. Ou ainda a de um "Senhor Cheirador", amigo de uma fada, ou a de Ludovico, um cortador de pedra, que continuamente se lamentava, querendo sempre mais. A coletânea assenta, sobretudo, na ânsia de atingir a felicidade, sentimento que mais caracteriza a vida do ser humano, recorrendo ao sonho, à infância, à metamorfose. A estas realidades, acresce-se o facto de o próprio texto contar com um registo coloquial, facilitando substancialmente a

³¹ Texto retirado do *flyer* publicitário da dramatização.

encenação. Da coletânea fazem parte cinco narrativas curtas: “O Senhor do seu Nariz”, que dá título à obra (2006), “Onde está a felicidade?”, “Romance de Pedro e Inês”, “Histórias do Cortador de Pedra”, “Na Praia da Galé” e “Os Quatro Ladrões”.

A peça teatral, *O Senhor do seu Nariz*, conta a história de um rapaz condenado a carregar desde a nascença um nariz do tamanho de um chouriço e que transforma a sua graça em desgraça. Recriando “um outro tempo”, um tempo muito antigo cheio de fantasia, mostra que é possível a convivência com outros seres, sejam eles fadas, duendes ou bruxas, que condicionam o destino do ser humano por maldade ou simpatia.

A transposição para a cena deste conjunto de cinco narrativas breves encontra no palco a sua divulgação através de um contador/narrador, assim como a ambiguidade que a leitura dramatúrgica permitiu captar, como refere João Luiz: «A nossa proposta é fazer uma transposição da situação “narrada” para um plano onde é possível reencontrar a dimensão mágica da escrita de Álvaro Magalhães».³²

³² Citação retirada do *flyer* publicitário da dramatização.

5. Texto dramático e texto teatral

«...a escola ensina-nos a ler e a escrever, o teatro ensina-nos a vida»

Manoel de Oliveira

Neste capítulo, debruçar-nos-emos sobre a escrita dramática de AM, tendo como *corpus* principal as obras *Enquanto a Cidade Dorme* e *Todos Os Rapazes São Gatos*. Embora não existam hábitos de «ler teatro», considerando, inclusivamente, a diversidade do público a que se destina, a verdade é que o problema aumenta quando se trata particularmente do texto dramático para crianças e jovens. Com efeito, a publicação deste tipo de texto é ainda muito restrita, sendo muito raras as editoras que apostam nela. Apenas são publicadas as obras resultantes de atribuição de prémios, os considerados clássicos e os que fazem parte dos currículos escolares. A edição de textos contemporâneos ocorre ainda em virtude da sua representação e com uma tiragem muito reduzida, como é o caso das obras em estudo nesta dissertação. A análise destes dois volumes segue o princípio base de que um texto dramático só faz sentido quando passado a teatral. Nesta perspetiva, e num primeiro ponto, estabeleceremos as relações entre o que se costuma chamar «texto dramático» e «texto teatral» para, de seguida, passarmos concretamente à análise literária dos textos referidos.

De facto, o texto dramático, regulado pelo «código do sistema semiótico literário» (Silva: 1984: 613), pertence a uma entidade coletiva designada por literatura e, por isso mesmo, a sua atualização num ato comunicativo concretiza-se através da sua leitura. Saliente-se, além disso, o facto de ser utilizado como componente verbal de um espetáculo teatral, o que não invalida, contudo, que qualquer outro género literário, narrativo ou poético, possa servir os mesmos propósitos, desde que adaptado a um discurso próprio do texto dramático. Aliás, muitas companhias de teatro levam à cena espetáculos, sobretudo os dirigidos aos mais novos, baseados em diferentes modos literários, como aconteceu com a Pé de Vento, que encenou, por exemplo, a coletânea poética *O Brincador* e o conto *O Segredo* do autor em estudo. Deste modo, ao referirmo-nos ao texto teatral, avançamos para uma forma de comunicação plural, dado tratar-se de um registo que vai servir de base ao espetáculo, constituindo um fenómeno de semiose só parcialmente literário. Deste faz parte todo um sistema de signos organizados, os códigos verbais linguísticos, constituídos pelo texto principal e secundário e pelos códigos verbais acústicos (ritmo, voz entoação...) e, simultaneamente por códigos não verbais (visuais, musicais...).

O texto dramático, aristotelicamente concebido, só admite a existência de um narrador personagem que relata, aos espetadores e atores, ações que, por razões de

verosimilhança ou até de decoro, não puderam ser diretamente prestadas pelos agentes desse espetáculo. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo com o contributo de Bertolt Brecht, assistiu-se à proliferação do teatro épico, que releva a presença de um narrador comentador que apresenta, explica, critica a ação e as personagens, tendo, deste modo, o teatro adquirido uma vertente funcional. Ao nível estrutural, o texto dramático caracteriza-se, como já se disse, e por um lado, pela constituição de um “texto principal”, o qual se baseia em atos linguísticos realizados pelas personagens que comunicam entre si, concebidos através do monólogo ou do diálogo. Por outro lado, assenta num texto secundário, formado pelas didascálias, informações de apoio com vista à representação. Estes dois textos funcionam em cooperação numa interligação entre o que se constrói e o que se comunica na sua essência (a ação) e a forma como é construída nas suas modalidades de ser, estar e agir.

A função essencial do texto dramático é servir de suporte à representação, permitindo aos atores estudar as réplicas que lhes são distribuídas e ao encenador dirigir os ensaios e preparar a representação. No entanto, há autores que, quando publicam um texto dramático, afirmam o seu estatuto literário, o que leva a que muitas das obras de grandes dramaturgos figurem nas Histórias de Literatura quase exclusivamente sob o ângulo da sua específica literariedade. No caso de serem alvo de estudo académico, verifica-se que as próprias companhias as levam à cena para, frequentemente, colmatarem a não apetência geral do público pelo teatro. Na verdade, as obras que são encenadas são só, na sua maioria, aquelas que fazem parte dos conteúdos programáticos de uma disciplina. Assim, as companhias, por um lado, incentivam o público a ir ao teatro e a gostar de teatro. Por outro, a encenação para o público escolar (a maior parte dos nossos alunos foi, pela primeira vez, ao teatro através da escola) é também uma forma de as companhias conseguirem sobreviver economicamente, já que os apoios do Estado são cada vez menores.

Efetivamente, os dois tipos de texto completam-se, cabendo ao dramaturgo sonhar, materializando esse sonho pela escrita, e ao encenador levar esse sonho ao espetador, ativando alguns dos seus sentidos através da representação.

6. Estudo dos textos dramáticos de Álvaro Magalhães

Nesta parte serão analisados em particular os textos dramáticos AM *Enquanto a Cidade Dorme* e *Todos Os Rapazes São Gatos*. À semelhança de outras obras da sua autoria, estas também recriam temáticas que lhe são caras, como a existência, as condições de vida que limitam o ser humano, ou a passagem do tempo. Assim, a vida, a morte, a infância dominam ambas as obras, onde o onírico se sobrepõe à realidade, ora através de duendes, fadas, ora elevando o animal, no caso de *Todos Os Rapazes São Gatos*, à esfera do sobrenatural. É o próprio AM que refere que toda a sua escrita assenta no sonho, pois este é, para ele, «uma realidade que leva muito a sério», dado que está «sempre a corrigir a realidade com o sonho e a fantasia» (Magalhães, 2012: 2).

Toda a sua obra, tendo em conta o facto de ser direccionada, preferencialmente, para um público infantojuvenil, se alicerça na valorização do jovem e da criança, sendo a última a que ocupa um lugar privilegiado. É, pois, nesta linha de pensamento que o autor e a companhia que encenou grande parte da sua obra se uniram e cuidaram em não infantilizar as histórias de modo a serem fruídas por crianças, jovens e adultos.

Os livros de AM convocam um programa de vida: afirma-se o humano (independentemente da sua idade) enquanto ser participante no mundo, nas múltiplas vertentes que a vida encerra. No entanto, e apesar da diversidade de implicações que caracterizam o percurso do homem, é possível compreender os enigmas da vida. Na recriação literária desta viagem encetada pelo homem encontra-se, nos textos dramáticos de AM, um tipo de leitura que transpõe o recetor para planos menos factuais, os da consciência de uma cultura que rompe as fronteiras da literatura infantojuvenil em sentido mais “tradicional”. Os seus textos, dotados de um registo atemporal, mostram a desordem do quotidiano, oferecendo caminhos que visam a reflexão, o questionamento e até uma certa visão crítica do mundo. Neste sentido, as suas obras, à primeira vista dotadas de alguma excentricidade, criam um pacto com o leitor verificável não só na passagem do vulgar ao extraordinário, mas também na abordagem peculiar da religião e do mito. AM isenta a sua escrita da intenção persuasiva ou moralizante e torna possível a implicação do leitor/espetador. O texto permite, portanto, outras leituras, possibilitando a capacidade do indivíduo se “superar”, procurando a felicidade.

Em suma, é a afirmação da existência, a necessidade de lhe dar um sentido, que percorre as páginas dos textos dramáticos *Enquanto a Cidade Dorme* (2000) e *Todos Os Rapazes São Gatos* (2004).

6.1. *Enquanto a Cidade Dorme* (2000)

6.1.1. Um ponto de partida

O facto de *Enquanto a Cidade Dorme* ser uma obra proposta pelo Plano Nacional de Leitura (PNL) para o 5º ano de escolaridade, destinada a leitura orientada, grau de dificuldade três, mostra, de algum modo, a importância que AM assume no atual panorama do ensino do Português, nomeadamente no privilégio dado à educação literária para crianças e jovens, pensamento que é corroborado por Glória Bastos ao referir que «A presença da literatura infantil e juvenil na escola é ainda um importante fator de motivação. Pelas suas particularidades e maior proximidade, em diversos níveis, possibilita uma maior implicação dos alunos na comunicação literária e possibilita também apoiá-los de forma mais efetiva na construção de uma receção pessoal: ao suscitar interrogações sobre o porquê dos textos, sobre a realidade e o imaginário para os quais reenviam; sobre as perguntas a que pretendem responder.» (Bastos, 2013: 185) Podemos congratular-nos com o merecido destaque que se tem vindo a atribuir à literatura para os mais novos, nomeadamente nos programas que oficialmente entraram em vigor no ano letivo de 2011-2012, que reconhecem a importância que a literatura tem na formação de leitores, facto que não é inovador, pois o grupo de autores do referido programa apenas estudou e adotou os bons exemplos internacionais que veem a educação literária como agente potenciador da formação do indivíduo como tão bem reconhece Pedro Cerrillo:

El trato habitual del niño con los recursos que ofrece el lenguaje literario, su familiarización progresiva con los textos literarios, marcará no sólo su creatividad expresiva, sino que también ayudará a despertar su fantasía y a desarrollar su sensibilidad, porque no hay mejor, ni más sólido, ni más constante lector que aquél que ha practicado con asiduidad la expresión escrita y que, al mismo tiempo, busca en la literatura la comunicación de universos, historias, acciones y aventuras que han tenido su origen en el impulso creador de un individuo (Cerrillo, 1992: 123)

Neste sentido, *Enquanto a Cidade Dorme* ajusta-se ao desenvolvimento da fantasia da criança, fornecendo interrogações e pistas que permitem o seu crescimento saudável. O próprio título remete, de imediato, para um espaço e tempo definidos: a cidade e a noite, acrescido ainda de um pormenor, veiculado pela utilização da conjunção subordinativa temporal “enquanto”, que reenvia o leitor para a simultaneidade de ações. Assim, metonimicamente, a cidade representa o grupo que não sonha, porque dorme, aquele que é incapaz de «ver» o «invisível», que perdeu a visão genesíaca que é preciso recuperar a todo o instante. Repare-se não só na metonímia, mas

também na personificação que, em conjunto, oferecem o mote para o texto em análise, como esclarece o autor no paratexto inicial, ao afirmar que há «tantos sonhos no ar à noite, que basta estender um pouco um braço para apanhar qualquer coisa» (Magalhães, 2000: 5). É, portanto, à noite, que tudo facilmente acontece, o que contrasta com o dia, dado que este cansa com «a exasperante exatidão de tudo» (idem, *ibidem*). Parece-nos, também, que não será arbitrária a escolha da cidade, ligada, desde sempre, à corrupção, à doença, à prisão. Não será, igualmente, por mero acaso que as personagens se dirigem a uma floresta e a ação se passa predominantemente neste local. A floresta transmite a pureza e liberdade possíveis para o ser humano se encontrar.

Por outro lado, e a corroborar esta dimensão, saliente-se o carácter simbólico da “noite” enquanto espaço de germinação, de vivência interior, de vida que possibilita o acesso à verdadeira dimensão humana. Esta constatação é, aliás, introduzida por uma reflexão paratextual do autor que dá conta do imaginário do homem: «Enquanto a cidade dorme eu sonho acordado: imagino e escrevo» (idem, *ibidem*) e da importância que o sonho assume no seu percurso vivencial, pois é «à noite que estremecem as sementes. Tudo o que existe é, antes de mais, sonhado e é aí, à noite, que tudo isso nasce» (idem, *ibidem*).

É possível, desde logo, situar os factos narrados numa esfera espacial dupla (mundo real/mundo onírico), cronologicamente una e identificada (noite) e que prepara para a verosimilhança, mas também para a irrealidade provocada por uma outra instância, mais complexa (ou talvez não) que se prende com o sonho.

Para o autor, a noite é o «nada» que é «tudo», a lembrar o efeito mágico capaz de mover o homem na conquista da plenitude³³ e, assim, conhecer a vida, o «outro lado do Mundo».

Enquanto a Cidade Dorme segue esta filosofia existencialista, de valorização do homem enquanto ser divino capaz de desvendar a «metade da vida, exatamente metade [que] nos é desconhecida» (idem, *ibidem*) e cuja intenção o autor dá a conhecer explicitamente:

Pois bem, é principalmente dessa metade ignorada da vida que eu quis falar neste texto. O Outro Lado do Mundo, de que nele se fala a cada passo, representa a dimensão espiritual da existência, a qual nos damos ao luxo de dispensar (Magalhães, 2000: 5)

³³ Recorde-se a este propósito o poema da *Mensagem*, “O mito é o nada que é tudo”, de Fernando Pessoa, que tão bem ilustra a força interior do homem capaz de esbater a diferença entre a matéria e o espírito.

A procura da totalidade mágica consubstancia-se no percurso encetado por Ana e Rui, protagonistas e personagens humanas que convivem naturalmente com anões, duendes, fadas e gnomos.

A presente obra foi elaborada no âmbito da residência do escritor na Companhia de Teatro Pé de Vento e realizada com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Teve como inspiração e ponto de partida o romance juvenil que escreveu, *A Ilha do Chifre de Ouro* (1998), partilhando o tema e tendo ainda tomado de empréstimo as personagens centrais. Este romance foi desencadeado pela leitura dos textos do poeta W.B. Yeats³⁴ que, segundo o autor, acreditava em fadas.

6.1.2. A Ilha do Chifre de Ouro³⁵

É este o romance que serve de ponto de partida para a obra em análise.

O núcleo temático aproxima as duas obras, pois Rui e Ana vivem momentos (ir)reais e, dotados de uma sensibilidade, cumplicidade e desafio, promovem o encontro do “eu” com o “eu” e o “outro”. Rui, estudante trabalhador, e Ana encontram-se por mero acaso num elevador, num qualquer espaço em Santa Catarina, no Porto, quando Rui a ajuda a desembaraçar-se dos seus guarda-costas. A partir deste momento, os dois jovens partem para uma aventura que é acompanhada por uma borboleta branca, responsável pelo primeiro e segundo encontros e que os levará ao «outro lado do mundo». É, pois, neste cenário que Ana conta a Rui a fantástica história da Ilha do Chifre de Ouro que lhe fora, outrora, transmitida pela sua ama, Helena. A história baseia-se num grupo de pessoas, a «gente boa», que vive no outro lado da cidade. Ana e Rui foram então escolhidos e é o próprio anão Martim que se lhes dirige, dizendo: «...vocês [primeiro] vão cumprir o vosso destino, segundo porque também vão salvar o mundo (...) e em terceiro lugar, porque têm a oportunidade de encontrar o «aor» que é aquilo que todos procuram e só alguns afortunados conseguem encontrar» (Magalhães, 2004b: 85). Predestinados para cumprir uma missão, Ana e Rui passam para o outro lado, onde convivem com toda a espécie de personagens: fadas (Fly e Puc), a serpente gorda, a árvore ardente, o antepassado asneirente, a serpente espada, a pedra, a borboleta branca, o deus borboleta e enfrentam, individualmente, diversos desafios. Depois de viverem aventuras em separado, os dois jovens finalmente encontram-se e descobrem o «aor» que não é nem mais nem menos que a alegria «talvez uma alegria onde todas as alegrias eram uma única: a alegria do amar e ser amado. O amor. Era isso o “aor”» (Magalhães, 2004b: 186).

³⁴ William Butler Yeats nasce, em Dublin, a 13 de junho de 1865 e morre, em França, a 29 de janeiro de 1939. Foi um poeta notável do século XX, tendo ganho o prémio Nobel da Literatura em 1923. Os seus grandes interesses eram a astrologia, o espiritualismo, o ocultismo e o misticismo.

³⁵ *A Ilha do Chifre de Ouro* tem a sua 1ª edição em 1998 e a obra que consultamos é de 2004.

Cumprida a demanda, a busca ritual e cíclica da totalidade mágica da vida onde o real e o imaginário se confundem, voltaram à terra, ao Porto, numa noite de S. João. É o próprio AM que afirma que as «criaturas maravilhosas não são apenas representações simbólicas, já que existem mesmo para quem acredita nelas. E para quem as nomeia. Ainda hoje há camponeses da Irlanda que só levantam a mesa do jantar no dia seguinte para as criaturas se poderem servir durante a noite» (Magalhães, 2000: 15). Tais palavras confirmam o carácter de AM, a sua crença nos mitos pois, segundo ele, «as verdades só subsistem à custa da lenda ou do imaginário que lhes outorga realidade e que, regra geral, lhe acrescentam o conforto ou a aflição de velhas necessidades que carregam dentro de nós» (idem, *ibidem*: 16). São estes mesmos mitos que ajudam a perceber que a realidade é uma «descoberta incessante e ainda por cumprir» e, assim, *Enquanto a Cidade Dorme*, ao convocar a mensagem insere no romance *A Ilha do Chifre de Ouro*³⁶, vem sublinhar o intuito do autor, o de mostrar que «é a dimensão espiritual que nos falta e que, a longo prazo, há de fazer com que a vida, deste lado, se torne insuportável» (Magalhães, 2000: 16)

6.1.3. Perspetiva ideológica

«Temos todos duas vidas:

A verdadeira, que é a que sonhamos na infância, (...)

A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros...»

Fernando Pessoa

Ao longo de *Enquanto a Cidade Dorme*, Ana e Rui passam por uma diversidade de aventuras repletas de ação, mistério e *suspense*, vivendo momentos de aventura inesperados. Assim, os dois protagonistas, com a ajuda de Martim, o anão, são transportados para «o outro lado do mundo», onde se encontra a «gente boa» que fora expulsa da terra pelo facto de os homens invejarem a sua imortalidade. No entanto, a par dessa expulsão, foi assinado um tratado em que os que ficavam se comprometiam a recordá-los e a contar a sua história. A peça inicia-se com Ana e, na cena dois, é introduzido Rui. Estes encontram-se diante de uma velha relojoeira, ambos procuram uma sapataria que permitiria à primeira personagem comprar uns sapatos de fada e à segunda uns sapatos de gnomo. De salientar o facto de os seus

³⁶ Recorde-se que este romance figura no PNL, como leitura autónoma, para o terceiro ciclo do ensino básico, quando o texto dramático *Enquanto a Cidade Dorme* faz parte da leitura orientada, para o 5º ano de escolaridade, o que, pensamos, reitera o carácter intemporal das histórias e, simultaneamente, mostra que os problemas da existência se circunscrevem a qualquer idade. É verdade, no entanto, que o romance *A Ilha do Chifre de Ouro* é mais elaborado e complexo, porquanto é constituído por duzentas e vinte e três páginas. Permite, contudo, uma leitura rápida e fluida (daí ser autónoma). Por outro lado, *Enquanto a Cidade Dorme* oferece sessenta páginas, sendo que seis delas apresentam apenas ilustrações e em onze, nas margens laterais direitas, surgem fotografias do espetáculo levado à cena pela Companhia Pé de Vento, em janeiro/fevereiro de 1999.

destinos estarem em sintonia, ambos são levados a este local por uma pedra que fala. Mas antes de passarem para o outro lado do mundo, convém sublinhar o relevo do ambiente inicial, real, o quarto de Ana, espaço que proporciona a iniciação no percurso que vai viver. Repare-se na intencionalidade de AM ao colocar, logo na primeira cena, a reflexão sobre a existência, anunciando, de imediato, o pendor sensorial³⁷ que explica, naturalmente, o que parece inquestionável. Face à incredulidade de Ana, ao referir que, por pouco, não teria visto o anão e à resposta da mãe, «Nunca ninguém viu anões. Se existissem já alguém os tinha visto» (Magalhães, 2000: 11), coloca-se a questão da crença e da realidade, tão bem espelhada no desabafo do anão: «Se não vistes nenhum de nós e por isso não existimos, também não existis vós, porque também não vos vimos» (*idem, ibidem*). Aliada a esta constatação, algo desconfortável, junta-se ainda o fenómeno de as pedras falarem, o que convoca uma ideia largamente veiculada na escrita, sobretudo na poesia, como a de Sophia de Mello Breyner, onde a totalidade só se encontra nessa ligação possível entre os homens, as coisas e a natureza que o homem parece esquecer a todo o momento. É o próprio José António Gomes que confirma esta ligação tripla que o homem intrinsecamente mantém com o universo envolvente ao escrever que *Enquanto a Cidade Dorme* é um convite

a ler com os olhos bem abertos, do sonho – no fim de contas uns olhos tão novos quantos enraizados numa cultura e num saber ancestrais que o Homem foi perdendo com o passar dos séculos e com a progressiva ausência de “modelos míticos, exemplares”. (Gomes, 2007: 17)

e que reitera a ideia de AM que se encontra na página cinco do paratexto inicial da obra em análise, afirmando que a «vida do homem moderno não tem modelos míticos, exemplares, e por isso raramente encontra a sua totalidade mágica» (Magalhães, 2000: 5). Da mesma forma e, uma vez mais, AM insiste em ver o mundo como o viu e sentiu no princípio da vida, embora seja frequentemente «o adulto corrompido com a usura do mundo, mas nessas alturas fica-me [lhe] a orelha verde» (Magalhães, 2002: 5). Ora é esta simbologia da orelha verde que também está representada nas páginas trinta nove e quarenta da obra em estudo:

PEDRA DAS HISTÓRIAS – Já vi que tens uma boca que fala. Mas parece-me que não tens orelhas que ouçam.

ANA – Tenho, pois. Duas.

PEDRA DAS HISTÓRIAS – Uma é verde embora não pareça.

³⁷ A visão é um dos sentidos com uma carga simbólica mais forte que se relaciona também com a cegueira e com o jogo ideológico permitido pela diferença entre o ver e o olhar, entre o invisível que “vê” e aquele cuja visão é tal forma redutora que “cega” perante a mundividência da realidade que o cerca.

ANA – Uma orelha verde?

PEDRA DAS HISTÓRIAS – Todos os jovens têm uma orelha verde. Amadurece com eles e só quando deixam de ser jovens se torna branca ou cor de rosa, vermelha se tiver frio ou lhe derem um apertão.

ANA – E qual delas é a verde?

PEDRA DAS HISTÓRIAS – A esquerda. É essa que ouve a linguagem das árvores, dos pássaros, das nuvens, das pedras. Essa orelha há de querer ouvir as minhas histórias. (Magalhães, 2000: 39/40)

Com efeito, a outra orelha, a da direita, serve apenas, como diz a Pedra das Histórias, para ouvir o que lhe interessa, frase que surge repetidamente em entrevistas e testemunhos dados pelo autor que acrescenta que «Histórias fantásticas, maravilhosas, poemas, nada disso é com ela, são coisas que lhe soam estranhamente» (Magalhães, 2002: 5) enquanto a verde é aquela que, segundo o autor, não amadureceu e é a «que continua a entender os mais novos e a ouvir e a ver coisas que os adultos já não conseguem distinguir. É essa orelha, quer dizer essa abertura à vida, que me [lhe] permite aceder à totalidade mágica da existência» (idem, *ibidem*).

Efetivamente a vida repete-se e é preciso “reutilizar” o homem e, por isso, a Pedra das Histórias conta a Ana o que se passou há muitos anos com o homem que vivia «no outro lado da terra» e esta ouve tapando com a mão direita a orelha do mesmo lado para que depois as histórias possam sobreviver, caso contrário «também não sobreviverá a “gente boa”» (Magalhães, 2000: 45) e perder-se-á para sempre a ligação às origens, à luz, à transparência, daí a necessidade de Ana e Rui cumprirem a sua missão, a de assinarem o “Tratado da Lembrança” para que os dois mundos coexistam. Por isso, diz o anão Martim:

Sem a vossa lembrança o nosso mundo deixa de existir e sem a nossa existência o vosso lado também ficará em perigo. Um lado ampara o outro, se um deles cair o outro acabará por cair também. (Magalhães, 2000: 32/33)

Ao longo das várias cenas, Ana e Rui, já no outro lado do mundo, individualmente e separados pelo espaço, solucionam vários enigmas. Ana procura incessantemente o caminho para o jardim proibido, ouvindo as narrativas da Pedra das Histórias, enquanto Rui, no outro lado da floresta, aprende a matar um veado, também se encontra com as fadas, Fly e Puc, e tem de resistir aos seus encantos e feitiços. Depois, com Eva, foge às imposições desta e, finalmente, na cena onze reencontra Ana. Esta, encostada à pedra onde está o tratado da Lembrança, vê Rui a aproximar-se e, finalmente, assinam-no e regressam ao outro lado.

Este percurso foi iniciado por pessoas que se sentem desencantadas com a vida e que, mal acabaram de se conhecer, foram postas à prova, desde logo pelo imediato da situação. Este encontro que, obviamente, obrigou à descoberta de alguém, simboliza desde logo o gosto pela novidade e, segundo Maria Elisa Sousa, é esse mesmo «fascínio pela descoberta de coisas novas, pela crença em mundos/ilhas³⁸ de felicidade». (Sousa, 2000: 19) que valorizam o homem e acrescenta que acreditar nessa felicidade implica

acreditar na parte do mundo que não se vê, para se conseguir aguentar os abanões, os ventos ciclónicos que varrem a vida de cada um de nós. Implica ser capaz de esperar calmamente pela noite que nos há de transportar para o lado do sonho e devolver-nos a magia das coisas e dos seres» (Sousa, 2000: 19)

O encontro de Ana e Rui permitiu o conhecimento de um outro mundo que resultou num grande ensinamento: ficaram a saber que existe um mundo antes de cada um deles existir e que a vida só é possível se vivida com a energia do «aor», a força, o poder, a luz capaz de reativar a «Pedra da Vida».

6.1.4. Perspetiva estrutural

«o teatro continua a ser verdadeiramente um meio de
interrogação das formas e da linguagem»
Orlando Garcia

O autor apresenta a peça em duas partes que substituem os tradicionais atos. Cada uma corresponde à curva evolutiva do enredo. Assim, na primeira, além dos conhecimentos dos protagonistas, surgem as razões que levarão qualquer leitor à reflexão. O mote é claro e preciso, como o próprio autor anuncia no paratexto inicial:

Aquilo que os nossos olhos veem é só uma parte do que existe. São tão limitados os sentidos com que percebemos o mundo, que bem podemos interrogarmo-nos se ele não será absolutamente diferente daquilo que concebemos. (Magalhães, 2000: 7)

Deste modo, AM oferece-nos uma leitura repleta de situações que permitem perceber a necessidade de se voltar a assinar o “Tratado da Lembrança” e prepara-nos para as aventuras e desventuras que o homem precisa de enfrentar para encontrar a plenitude, essa magia, possível através da imaginação e do sonho.

Nesta primeira parte, conhecemos o percurso de Rui e, na segunda, Ana e Rui já se encontram na floresta prestes a cumprir a sua missão. No entanto, só na última cena é

³⁸ Recorde-se que a peça em estudo tem como base a romance de AM *A Ilha do Chifre de Ouro* (1998).

que se dá o reencontro de Ana e Rui, pois ambos percorrem, como já se disse, individualmente, esse espaço. Rui, apesar das dificuldades encontradas, não esmorece, não desiste de procurar o caminho de regresso. Embora difícil, vai usar «a bússola do coração» e acaba por encontrar Ana e ambos regressam novamente à terra acompanhados pelo anão Martim.

É interessante verificar que, não obstante a existência de duas partes, as cenas são sequenciais, sendo a primeira constituída pelas cenas de um a cinco e a segunda de seis a onze. O facto de estas estruturas apresentarem estas características é um indicador de que o autor não pretendia quebrar o ritmo temático, mas optou antes por proceder à sua sequencialização, de modo a conduzir o leitor numa viagem circular, encadeada, própria de alguém que valoriza a vida enquanto passagem. Neste sentido, a circularidade propõe ao ser humano uma lição de vida, pois outras gerações virão e é necessário que a harmonia, a verdade e a força genesíaca estejam presentes na vida do homem. Não é, portanto, casual, parece-nos, o facto de a estrutura da peça ser também circular. Esta começou com um poema de AM, que é, nem mais nem menos, do que uma revisão³⁹ do poema “À Noite”, em que se ouve uma voz que canta. Repare-se também no pormenor do poema não surgir declamado ou lido, mas cantado, pois a canção, simbolicamente associada à música, transporta-nos para tempos longínquos, como o da infância, frequentemente ligado às cantigas de embalar.

No fundo, o que *Enquanto a Cidade Dorme* pretende está também referido nas palavras de José António Gomes quando afirma que o

que Álvaro Magalhães reclama de nós é, no fundo, a disponibilidade de um olhar e, naturalmente, que o leitor e o espetador da peça - simulacro do mundo - aprendam, com as suas personagens, a ler o “real” de uma forma poética, o mesmo é dizer com uma sensibilidade capaz de sentir esse “estremecimento das sementes” que a pressa e o ruído dos dias raras vezes permitem captar. (Gomes, 2000: 17)

O livro *Enquanto a Cidade Dorme* insere nas páginas três e quatro a informação paratextual relativa ao espetáculo (data, local, companhia, cenografia e fotografia do

³⁹ Entendemos definir como revisão a recuperação do poema “À Noite”, presente na coletânea *O Reino Perdido*. Este é alvo de adaptação para esta peça, pois encerra em si as linhas fundamentais da mesma: a noite que permite o sonho e é este lado da vida, a dimensão onírica que preenche plenamente o percurso do ser humano. Para o sonho, diz o poema, «não há chave, fecho ou tranca/que encerre a porta larga dos meus sonhos», os sonhos de qualquer um de nós, como o AM afirma «O poema inicial (e final) é uma leve revisão do meu poema “À noite”» (Magalhães, 2000: 9). O poema original é composto por duas estrofes, de 7 e 4 versos respetivamente. No entanto, no texto em estudo surgem 4 estrofes. A primeira e a segunda são réplicas da primeira, agora dividida em duas estrofes. A quarta mantém-se inalterável e AM acrescentou uma terceira cujo primeiro verso é o título da obra em estudo seguindo-lhe mais três versos («Enquanto a cidade dorme, / vive, desperto, / o outro lado da vida: / alegrias enormes, / claros mistérios, / sustos medonhos»)

flyer publicitário da peça), seguida do texto, em jeito de prefácio, “O livro que se lê de olhos fechados”, do próprio autor, que justifica a temática da obra. Trata-se de um texto de forte tonalidade lírica, em registo confessional, que prepara o leitor para refletir sobre as limitações do ser humano, por um lado, mas, por outro, alerta para a grande capacidade que lhe é inerente, a do sonho. A ficha técnica do espetáculo surge na parte final do livro.

6.1.5. O poder da linguagem

«O mais importante na vida é ser-se criador – criar beleza.»

António Botto

A linguagem, e tratando-se de um texto dramático, surge como forma de entendermos as especificidades do carácter das personagens, do tema, mas conduz, sobretudo, ao núcleo estruturante da peça. Verifica-se que a linguagem é simples, mas repleta de sensibilidade. Por um lado, a linguagem do anão Martim remete para o domínio do intemporal e move-se semanticamente nos caminhos da irrealidade que conduz qualquer leitor/espetador a uma incursão profunda e interiorizada. Já no início da peça, as palavras proferidas por Rui e Ana encaixam-se na vertente da realidade, do factual, pois ainda não foram iniciados na missão a cumprir.

Existe, nesta medida, uma evolução linguística no percurso destas duas personagens, as quais, a partir do meio da obra, revelam já possuir o gosto pelo insólito, daí a passagem da utilização de nomes e adjetivos concretos a abstratos. Os primeiros apontavam para um sentido prático e utilitário, os segundos revelam sugestões predominantemente metafóricas e eufemísticas. Convém também referir que o discurso de grande parte das personagens assenta num registo simples, corrente, com uma ou outra interferência do registo lírico. Esta opção pelo registo coloquial parece querer mostrar que o mito e a fantasia estão acessíveis a qualquer comum mortal, para além de ter a ver com os destinatários preferenciais do texto e com a criação de verosimilhança, mesmo no domínio do irreal. Em AM a fantasia penetra e transfigura o real e assume-se como possível e verosímil, partilhando das mesmas características dos acontecimentos mais realistas. É sobretudo através de um discurso com marcas assertivas explícitas, algumas diretivas, que o universo existencialista se demarca, comprovando a tese inicial de que «Aquilo que os nossos olhos veem é só uma parte do que existe» (Magalhães, 2000: 7). Deste modo as réplicas das personagens estão repletas de termos que, de forma inequívoca, apontam para um campo semântico relativo à descoberta: o número de ocorrências, por exemplo, do verbo “ver” é de 78. A este, juntam-se ainda outros vocábulos como “invisível”, “observa”, “espreita”, “olha”,

apenas para referir alguns exemplos. Apesar do pendor filosófico dominante, a linguagem não deixa de ser simples sem, no entanto, ser “infantilizante”. O jogo de escrita apresenta uma construção sintática e semântica que se distancia do elementar e, embora a peça tenha como público preferencial o infantil, apresenta um rol de situações nem sempre consideradas básicas, mas que têm uma relação direta nas vidas das crianças, pondo a nu temas que durante muito tempo se julgavam tabu ou interditos aos mais novos. Nesta peça não encontramos, por exemplo, diminutivos ou expressões “infantilizantes”. Ao longo da peça, sucedem-se falas longas, algumas bastante elaboradas, a situar a ação no patamar da reflexão (a maioria com uma média de quatro linhas) como se verifica na página 13, por exemplo:

ANA – Onde é o outro lado do mundo?

ANÃO – É do outro lado. É invisível para os olhos dos que estão aqui, tal como este lado é invisível para os que lá estão. Foi construído pela “gente boa” e é parecido com este lado. Não é grande coisa mas foi o que se pôde arranjar. Vou contar-te como tudo se passou. Estás a ouvir?

ANA – Estou.

ANÃO – Houve um tempo em que a “gente boa” vivia deste lado, com as pessoas. Mas os homens tinham inveja da imortalidade das criaturas e, depois de muitas guerras, expulsaram-nas da terra. A “gente boa” partiu, mas só depois de os homens assinarem um tratado em que se comprometiam a lembrá-las e a contar as sus histórias. É o Tratado da Lembrança. (Magalhães, 2000: 13)

Surgem igualmente outras mais curtas e incisivas, que marcam o desenrolar do enredo, ora retardando ora avançando a ação como se verifica respetivamente nos excertos seguintes:

ANA - Mãe, mãe!

VOZ da MÃE - Dorme, Ana. Está toda a gente a dormir...

ANA - Pareceu-me ver uma criatura pequena. Era negra como uma sombra. Ou terei sonhado?

VOZ da MÃE - Sonhaste.

ANA - Era um gnomo. Não, era um duende. Ou seria um anão?

VOZ da MÃE - Viste-o?

ANA - Só lhe vi a sombra. (idem, *ibidem*: 10)

e

RUI – O quê? O que é que vejo?

VELHO – O outro lado. A rapariga. Ou antes, a sapataria onde ela entrou. É aqui mesmo.

RUI – Aqui? Aqui onde?

VELHO – Mexe-te. Estás à espera de quê? (idem, *ibidem*: 23)

Frequentemente marcada pela utilização das suspensões frásicas, traduzindo pausas ou contribuindo para uma prosódia viva e não monocórdica, a linguagem fornece uma vitalidade/expressividade só possível na escrita de AM que não hesita em tirar partido de inesperadas metáforas hiperbólicas: «...mar do tempo» (pág. 13), «passador de mundos» (pág. 31).

Acrescente-se, ainda, o talento para recriar registos discursivos repletos de densidade filosófica, como se verifica nos segmentos seguintes: «É preciso duvidar dos nossos olhos, eles só veem metade do que existe» (pág. 17); «tens de acreditar no que não vês» (pág. 19); «Os jornais são todos iguais. Tudo se repete» (pág. 21); «A “gente boa” não tem sombra» (pág. 31); «Se eu soubesse a linguagem dos pássaros, das árvores, das pedras...» (pág. 37), entre tantos outros exemplos.

Convém, no entanto, recordar que *Enquanto a Cidade Dorme* foi escrita intencionalmente para ser representada, como o próprio escritor afirma no paratexto inicial, e, por isso, a linguagem, a sua sensibilidade, «a delicadeza da perceção da vida» (Magalhães, 1999: 10), estão para além da construção frásica. A escrita ultrapassa fronteiras, contendo novidades e significados que o leitor/espetador sistematicamente convoca. Com efeito, o facto de o autor optar por combinar poesia e prosa serve simultaneamente o propósito de se exigir uma maior capacidade interpretativa por parte do leitor/espetador, condicionando-o, de forma positiva, para o que vai ler/ver e ouvir, alargando, assim, os limites da representação/interpretação.

O tom coloquial domina também o discurso das personagens e, apesar do assunto remeter para uma atitude filosófica, a verdade é que AM a torna possível e necessária no quotidiano do homem. Sem esta dimensão a vida tornar-se-ia insuportável, como o próprio refere em vários documentos tornados públicos. O recurso ao aforismo («...mais dia menos dia acaba por ir desta para melhor» (pág. 13), «Um mundo não se fez de um dia para o outro» (pág. 28), «...quem tem boca vai a Roma.» (pág. 39); à linguagem popular («Chiu!...» (pág. 11), «Ai» (pág. 15), «Espera aí...Ei!» (pág. 17), «Andamos às voltas sem sair do sítio» (pág. 41), «Agora debes espalhá-las aos quatro ventos» (pág. 45) «Que rico guia...» (pág. 47); e ainda ao uso de onomatopeias (“Ná-a-lá!Ná-a-lé!” (pág. 43), «Xô! Xô!» (pág. 53) tornam o discurso vivo e fluido, adequado a uma performance teatral.

Finalmente, e não esquecendo nunca a intenção do autor, é fácil compreender quão adequado é o uso de uma linguagem simples e profunda, à qual se junta a *deixis*, produzindo, assim, a verosimilhança das situações vividas e apresentadas, o “nós” (Ana e Rui em diálogo com Martim, fadas, relojoeiro) no aqui (no outro lado do mundo) e no agora (à noite, enquanto a cidade dorme). Estas referências deíticas são

características fundamentais do texto dramático, como refere Vítor Manuel Aguiar e Silva:

Constituído por atos linguísticos de múltiplas instâncias de enunciação – atos linguísticos providos de um potencial pragmático muito forte, imediata e substancialmente vinculados a situações e eventos -, o texto dramático está saturado de elementos deícticos, isto é, unidades linguísticas que funcionam semântica e pragmaticamente pela sua referência ao enunciado, aos seus interlocutores, à situação comunicativa intratextual, às coordenadas textuais e espaciais da ação. No texto dramático, fala um “eu” sempre em discurso direto, dialogando com um “tu” (com múltiplos “tus”). (Silva, 1984: 611/612)

6.1.6. A ilustração

«A mensagem verbal e pictórica conjugam-se para contar uma história...»

Ana Margarida Ramos

A ilustração, enquanto componente visual de uma publicação, é um aspeto essencial na literatura infantojuvenil e, por isso, como afirma Teresa Lima, «...a relação que se estabelece entre a escrita e a imagem deverá ser sempre de complementaridade e nunca de servilismo» (Lima, 2008: 275). Efetivamente, a ilustração pode acrescentar sentidos à leitura de um texto, sem, no entanto, manipular o significado do texto ou ajudar à sua compreensão. Ainda na opinião de Teresa Lima, «um bom escritor não necessita de ilustrações no seu livro para passar a sua mensagem, para criar esse espaço de prazer que é a nossa relação íntima com a palavra escrita e o modo como a interpretamos de acordo com as nossas vivências pessoais» (idem, *ibidem*: 277).

No caso de *Enquanto a Cidade Dorme*, as ilustrações, em aguarela, são escassas, já que surgem apenas cinco figurinos concebidos por Susanne Rösler. As cinco imagens presentes ao longo de páginas são desenhos de pessoas humanas, os dois jovens (Ana e Rui), em que a figura feminina surge apenas uma vez e a masculina, quatro. As imagens tiram partido da técnica, a aguarela em traços suaves, da cor, a mostrar a leveza, a serenidade, ambas com uma carga simbólica assinalável. A figura feminina, que surge unicamente na página 37, apresenta-se com um vestido roxo com o rosto delineado e olhar bem marcado. Já na masculina, o semblante é menos nítido, o olhar impreciso e as roupas são de um tom verde e cinzento, com a exceção da última imagem em que aparece vestido de roxo. Esta sintonia de cor poderá, simbolicamente, mostrar o equilíbrio da mente e a ajuda na superação de medos e obsessões, pois Rui e Ana demonstram, ao longo da ação, um caráter forte e sensível. Nas imagens masculinas, excetuando a última, a predominância do verde e do cinza remetem,

provavelmente, para a harmonia, a estabilidade, o crescimento, os dotes humanistas que devem nortear a vida do ser humano.

Em relação à expressividade do olhar, mais sugestivo na figura feminina, poderá simbolizar a apetência do feminino para a descoberta, para a necessidade de criar, característica que se prende com a germinação, a fertilidade, a capacidade de gerar vida, ligada à ideia que o próprio autor veicula ao referir que «é à noite que estremecem as sementes. Tudo o que existe é, antes de mais, sonhado...» (Magalhães, 2000: 5).

Relativamente à capa, da autoria do ilustrador João Calvário, esta apresenta apenas uma janela que dá para o exterior, onde surge um indivíduo que espreita para a noite escura. Neste, sobressai face e sobretudo o olhar. O facto de ser uma janela aberta sugere, julgamos, a expansão, as possibilidades de o homem abrir a mente ao sonho, levando-o para outras realidades, outros mundos, que possam redimensioná-lo, colocando-o no centro da reflexão sobre a existência. É importante perceber a importância da ilustração, nomeadamente a da capa, porquanto «tem a funcionalidade de atrair o olhar e a atenção dos potenciais leitores... cria expectativas, permite a antecipação de hipóteses» (Ramos, 2007: 55). Não esqueçamos que a ação da obra em estudo é vivida à noite, numa só noite, reabilitando o ciclo da vida humana, a noite dá lugar ao dia, ao renascimento, característica, afinal, comum a qualquer ser vivo.

6.1.7. Afinidades com outras obras do autor

A sinopse que acompanha o texto dramático *Enquanto a Cidade Dorme* fica aquém do que se espera encontrar nesta obra, como claramente evidenciam os pontos anteriores tratados nesta dissertação.

É, pois, nas já tratadas linhas de pensamento que a obra de AM se situa. A peça referida inscreve-se numa dimensão textual incomum dado tratar temas que se dirigem a crianças, a jovens e, por que não, a adultos. O autor encara a criança como um ser em devir, capaz de compreender a realidade que a cerca, ao mesmo tempo que se vai munindo de um conjunto de reflexões que a ajudarão a fazer face às inquietudes. Esta, diferente do adulto, logo receciona o texto de forma distinta e a respetiva leitura prepará-la-á para a vida, para as questões existenciais, através de um questionamento contínuo, próprio desta faixa etária.

A mesma temática surge em muitas obras do autor e em diversos registos literários. Na prosa, nomeadamente nos contos, a incidência vai, por exemplo, para *Três Histórias de Amor* (2007c), onde uma das narrativas, “O Romance de Lucas e Pandora”, retrata também dois mundos, metaforizados nas duas margens do rio. Mas muitas outras obras se enquadram nesta temática como *O Menino chamado Menino*

ou *Isto É Que Foi Ser* em que as contingências temporais afetam a vida humana e possibilitam a aprendizagem, o conhecimento através do sonho.

De igual modo, os títulos *O Reino Perdido*, *O Limpa Palavras e Outros Poemas* ⁴⁰ testemunham o gosto do autor pelo binómio real/imaginário. Nestes, a sensibilidade oferecida pela poesia, pelos aspetos formais como o ritmo, a rima ainda empolgam mais a ligação à imaginação e à apreensão e compreensão dos grandes dilemas que afligem o homem. Não é por acaso que AM escolheu para iniciar e finalizar *Enquanto a Cidade Dorme* o poema “A Noite” de *O Reino Perdido*, embora ligeiramente reescrito, que se encontra em sintonia com a maioria dos textos de *O Limpa Palavras e Outros Poemas* (2000). Só a título de exemplo, veja-se como as referências ao sonho, ao “outro mundo”, são recorrentes no próprio poema que dá título à obra, mas também em outros como “As portas” («Para chegar a outro mundo/a qualquer mundo/basta abrir uma porta», pág. 7), ou “A Ilha do Tesouro” («As palavras que me levem/ para a ilha do tesouro», pág. 14).

Na vasta coleção «Triângulo Jota», os argumentos prendem-se também com questões que não deixam de criar atmosferas misteriosas ou simbólicas, como a antecipação do fim do mundo (*O Rei Lagarto*, 1997), o segredo da vida eterna (*O Senhor dos Pássaros*, 1999), as lendas, as maldições, o espiritismo e o amor (*História De Uma Alma*, 1999). Neste sentido, como já nos habituou, AM consegue olhar não só para o mundo exterior, mas também para o da psicologia e a partir daí surgem os seus *leitmotiv*, isto é, as suas reflexões sobre aquilo que é o “olhar”, o “ver”, salientando sempre a necessidade de o ser humano ver o que permanece oculto ao mero olhar.

São vários os textos que explícita ou implicitamente funcionam como intertexto de *Enquanto a Cidade Dorme*. No caso da obra *Todos Os Rapazes São Gatos*, que será alvo de estudo no ponto seguinte, verifica-se que a mesma remete igualmente para dois mundos, neste caso o humano e o animal, tendo como ponto de partida uma história de amor.

No fundo, o que está em questão em toda a obra de AM é o seu posicionamento comprometido com a Vida, a Morte, o Tempo, o Amor e a Imaginação, situando-o como autor de exceção na escrita de mistério e indagação, em particular, e na literatura para crianças e jovens, em geral.

⁴⁰ Muitos dos poemas destas obras foram inseridos na coletânea *O Brincador*, publicada, pela primeira vez, em 2005 que reúne simultaneamente poemas de *Isto É Que Foi Ser* (1984) e à qual foram acrescentados cinco poemas inéditos.

6.2. *Todos Os Rapazes São Gatos* (2004)

«...o teatro é um lugar de comunhão com os outros pela e na palavra.»

Maria João Reynaud

6.2.1. Génese da obra

Álvaro Magalhães, adepto incondicional da palavra, transmite, em *Todos Os Rapazes São Gatos*, tal como já nos habituou em toda a sua produção literária, o valor da linguagem enquanto instrumento da ação e, sobretudo, de indagação. De acordo com Maria João Reynaud, citada por João Luiz, o teatro é, «talvez, a única arte onde a função comunicativa da palavra permanece realmente viva» (Luiz, 2000: 11). A verdade é que a escrita de AM ilustra a referida opinião, pois a potencialidade teatral do texto em análise está comprovada com o êxito da encenação da peça. Esta esteve a cargo de João Luiz e foi apresentada ao público no Teatro da Vilarinha em março de 2002. Tal como *Enquanto a Cidade Dorme*, também *Todos Os Rapazes São Gatos* foi escrita propositadamente para ser encenada pela Companhia Pé de Vento. A estreia da primeira peça ocorreu em janeiro de 1999, tendo sido a obra editada pela Asa Editores em 2000. A segunda subiu à cena em março de 2002 e a sua primeira edição em livro aconteceu, também pela mão da Asa Editores, em 2004. As duas peças surgiram ao abrigo do “Programa de Apoio para a Dramaturgia Portuguesa” da Fundação Calouste Gulbenkian. A peça foi escrita por AM em estreita colaboração com João Luiz: «Com a subida do pano fecha-se um ciclo, iniciado com a escrita do texto, e abre-se um outro, o do espetáculo, cumprindo-se, assim, o destino de todo o texto dramático»⁴¹

Nós acrescentaríamos que, para além do propósito da escrita, da encenação, a sua edição revestiu-se de uma importância capital, não só pelo conteúdo que encerra, levando qualquer leitor para os meandros do questionamento sobre a vida, o amor, a felicidade, mas também pela riqueza do texto, do inquestionável prazer que a sua leitura proporciona.

Todos Os Rapazes São Gatos é um interessante e belíssimo texto que resulta da combinação de vários elementos. Por um lado, o tema relacionado com os jovens torna apetecível a sua leitura, como testemunha Ana Margarida Ramos ao referir, em recensão à obra, que a mesma é «também um hino à liberdade e à irreverência da juventude assim como à espontaneidade dos afetos ao mesmo tempo que dá conta das dúvidas da personagem relativas ao seu crescimento e à sua autoimagem» (Ramos, s/d: s/p). Por outro lado, merece destaque a simbologia que encerra e, por

⁴¹ Texto publicado no *flyer* de apresentação da peça.

último, e não menos importante, salientam-se as falas das personagens. Através delas, com recurso à palavra, AM consegue criar uma atmosfera poética só possível num autor que encontra nela particularidades muito especiais: «Uma palavra! Parece pouco, e no entanto...Originariamente, quando a linguagem nasceu, cada palavra denotava uma experiência comum a todos e por isso era criativamente chamada à existência» (Magalhães, 1999: 11). Juntam-se a estes fatores a própria ilustração, que será alvo de reflexão mais adiante.

Como já se disse, a peça, escrita propositadamente para ser representada, contou, além da encenação, por parte de João Luiz, com a cenografia de João Calvário, figurinos de Susanne Rösler, artistas que, aliás, desempenharam a mesma função em *Enquanto a Cidade Dorme*, e ainda desenho de luz de Rui Damas e interpretação de Anabela Nóbrega, José Pedro Ferraz, Rui Spranger e Sandra Farias. A operação de luz esteve a cargo de Davide da Costa e a montagem deveu-se a Rui Azevedo, Octávio Oliveira, Jane Saks e Serralharia Senra.

É, pois, este diálogo entre atores e público que justifica a verdadeira importância do espetáculo teatral enquanto fonte de comunicação presencial. No entanto, e apesar do interesse da encenação, o presente trabalho abordará *Todos Os Rapazes São Gatos* enquanto texto dramático, em algumas das suas variadas possibilidades, não se esgotando, contudo, a sua leitura nesta dissertação. Muitas outras linhas de interpretação serão possíveis, mas deter-nos-emos sobre aquelas que julgamos mais pertinentes.

6.2.2. Dois mundos em diálogo: o humano e o animal

«À meia-noite despeço-me do mundo e corro a abrir a porta dos meus sonhos.»

Álvaro Magalhães

Todos os rapazes são gatos (e todas as raparigas são gatas, naturalmente), porque também eles estão mais próximos do modo natural da vida, muito longe do conceito e da razão. É da matéria dessa naturalidade (a matéria do sensível) que é feita a sua alma, e é essa alma que lhes dá acesso a outras formas de vida. Não se sabe, mas todos eles têm um outro corpo, cheio de força, agilidade e atrevimento que está dentro deles, escondido, aninhado, mas atento. E todos eles vivem à espera do instante em que, por fim, poderão mostrar esse corpo e revelar ao mundo o seu verdadeiro ser.

Álvaro Magalhães⁴²

É com estas palavras, que escolhemos para epígrafe deste capítulo, que o autor se refere à peça que escreveu e que mostram, desde logo, a vontade em tematizar um

⁴² Texto publicado no *flyer* de apresentação da peça.

topos que se destaca na esfera do pensamento e da reflexão do autor, apontando, uma vez mais, para o carácter existencialista das suas obras.

É, pois, nesta atenção ao público infantojuvenil que se inscreve *Todos Os Rapazes São Gatos*, cujas temáticas se interrelacionam para mostrar o universo da juventude: o sonho, a irreverência, a timidez, a determinação e o amor apresentam-se sob o signo da intemporalidade, que não exclui qualquer lugar ou tempo. Mia, um jovem rapaz, igual a tantos outros, vive a perda do seu gato Rafael que desaparece inexplicavelmente. Sensível e triste, passa parte dos seus dias no telhado, enrolado, como se fosse um gato, atormentado também pela paixão que sente por Pandora, embora não tenha coragem para a declarar. Descontente com a sua situação, parte para um outro mundo, o onírico, que lhe permitirá conviver com personagens animais, nomeadamente os gatos, tornando-se num deles.

O protagonista encontra-se inicialmente no seu quarto, numas águas-furtadas, à noite. Em conversa com Hugo, seu amigo, recorda Rafael, pondo em destaque o seu amor pelos gatos. Aliás, diz a Hugo que, em tempos, fora atropelado, para evitar a morte de um gato que, mais tarde, sabemos tratar-se do Gato Velho que ficara sempre em dívida para com Mia.

Os dois amigos, já no telhado, continuam a conversar ao mesmo tempo que Pandora e sua amiga Ana também o fazem. Aos pares, o masculino de um lado e o feminino de outro, o assunto da conversa é o mesmo: eles falam sobre raparigas e elas sobre rapazes. No entanto, o diálogo entre Pandora e Ana vai mais longe, a primeira fala do seu admirador secreto que lhe envia poemas (Mia).

A ação propriamente dita começa quando Mia, ao saltar, cai no terraço de uma nova personagem, o «Homem que foi gato». Mais tarde e, mais uma vez, com Hugo, Mia sente-se ágil, tendo despertado o gato interior que havia nele. Esta característica torna-se verosímil pelo facto de Hugo espirrar, pois era alérgico a gatos e o próprio Mia reafirma a sua condição de gato ao mostrar que os seus cinco sentidos ficaram mais apurados. De seguida, Mia encontra-se com um Embalsamador que tinha o gato Rafael. Mia, ciente da morte de Rafael, chora convulsivamente e o cansaço dá lugar ao sono e, por conseguinte, ao sonho. Mia sente-se gato, vai para o telhado e reencontra o «Homem que já foi gato» que volta a falar-lhe da linha da sombra que Mia tem que ultrapassar para se tornar, efetivamente, gato.

Já na segunda parte, Mia, agora com alma de Rafael (a didascália aponta para essa simbiose: Mia/Rafael), encontra Hugo que não o reconhece. É neste novo mundo que a personagem principal se move e tem sucessivos encontros, com o Gato Velho que insistia que, embora não se lembrasse, lhe devia alguma coisa; com o Gato Castrado, com quem o protagonista se sente bem; com o Gato, o sábio, que traz a Pedra Verde

ao Pescoço; com a Gata Branca (nem mais nem menos que a gata de Pandora), com quem experimenta os primeiros afetos, enquanto gato. Mia/Rafael descobre que os seus pais biológicos morreram, descobre, igualmente, que fora Mário, que se apaixonara por Pandora, quem matara Rafael. Assim se adensa a vontade de querer ser gato para sempre. É o Gato (o sábio) que pode concretizar esse desejo e informa-o de que poderá sê-lo se encontrar a «Palavra Escondida» e, felizmente, e embora sem intenção, o sonho concretiza-se quando dá um salto esplêndido e a alma de rapaz voa. Mas é já nesta nova vida que Mia/Rafael se apercebe, porque é testemunha das palavras trocadas entre os pais adotivos, que eles o amam incondicionalmente. Do mesmo modo, soube que Pandora está apaixonada por ele e que rejeita Mário. Também Hugo, desde que ele desapareceram nunca deixou de o procurar. Estas importantes descobertas levam-no ao desespero, porque, naquele momento, teve a certeza de que queria ser rapaz outra vez e a ideia da impossibilidade de realização de novo sonho, atormenta-o e tudo faz para encontrar uma solução. Volta a encontrar-se com o Gato Castrado, mostrando-lhe a sua intenção e este aconselha-o a procurar o Gato que Ouve, e, seguidamente, um gato que seja resolvidor de problemas. Mas quem Mia/Rafael encontra é o Gato Velho que lhe restitui a alma de rapaz. Para o fazer sacrifica-se, pois, ao dar um salto para apanhar a alma que tinha voado, cai e morre. Antes da morte, lembra-se de qual era a dívida que tinha para com Mia e pede-lhe que ele se lembre dele não a morrer, mas a nascer outra vez. E a história termina com um final feliz, Mia, rapaz, mas com alma de gato, encontra-se com Pandora, ambos confessam o amor mútuo e ela acrescenta que também tem alma de gato, pois ela era/é a Gata Branca.

6.2.3. Temas e problemas

«Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas...»

Fernando Pessoa

Com *Todos Os Rapazes São Gatos*, AM regressa, uma vez mais, aos temas de índole existencialista, como a morte, a vida, onde se integra o homem, enquanto ser social e que tem que conviver com as vicissitudes da vida. No caso concreto do *corpus* do presente estudo, são tratados os problemas que os jovens enfrentam, sob a forma de interrogações, indeterminações, anseios e receios. Estas questões encontram em Mia, protagonista, a sua evidência. Mas a par destas inquietações, surge o amor, tema igualmente estruturante da peça, visível na paixão entre Mia e Pandora.

Ao longo do texto, o autor surpreende o leitor ao recriar o percurso vivencial de Mia, semelhante a tantos outros jovens, que procura a libertação do mundo real para entrar no da fantasia. Neste âmbito, é pertinente analisar o valor do protagonista que, através das progressivas descobertas, vai construindo a própria identidade. Ao debater-se com problemas como o amor em família, o amor entre jovens, os afetos, a amizade, a rivalidade, vê-se envolvido em questões de índole identitária, tão própria da adolescência, e que contribuem para o desvendar do mistério da vida e, conseqüentemente, para o seu processo de crescimento. Curiosamente, a possibilidade de transformação, de querer ser outro, característica sentida pelos jovens, acaba por prender o leitor, pois Mia, depois de ser gato, quer voltar a ser rapaz. Este mal-estar, esta indefinição, a procura incessante de algo diferente, está intimamente ligada ao fenómeno de crescimento que AM magistralmente apresenta através de Mia, mas também das personagens Hugo, Ana, Pandora e Mário. O convívio que Mia enceta com os vários gatos que vão surgindo na obra é uma metáfora do conhecimento, pois estes possibilitam a reflexão, fornecem conhecimentos, conselhos e atitudes que ajudam os jovens a seguir modelos importantes, como se verifica no crescimento de Mia, em particular e, claro, dos jovens, em geral.

Esta alusão ao universo animal nas obras de AM e, particularmente, em *Todos Os Rapazes São Gatos* mostra, uma vez mais, a complementaridade que existe entre a criança e o animal, pois de acordo com AM, citado por Sara Reis da Silva, os «animais, tal como as crianças estão mais próximas do ser e da sua essência» (Silva, 2010: 261), possibilitando o caminho para o auto e heteroconhecimento, aqui bem presentes nas palavras da Gata Branca que considera que «os gestos dirão o que as palavras não conseguem dizer. As pessoas falam, os gatos comunicam.» (Magalhães, 2004a: 60), do Gato Castrado, «Nós não pensamos nas coisas, só as sentimos» (idem, *ibidem*) ou do Gato Velho que diz para Mia pensar nele «Não a morrer, mas a nascer outra vez» (idem, *ibidem*: 90), só para dar alguns exemplos.

Esta ligação humano/animal testemunha um modo particular de estar no mundo e, conseqüentemente, na vida, como salienta Sara Reis da Silva ao afirmar que a «essência animal, ocorre, por vezes como o outro lado do espelho humano, como a outra face do duplo...» (Silva, 2008: 318). Não é por acaso que o Homem que já foi gato, ao conversar com Mia, profere estas palavras: «Há um espelho onde podes ver o animal adormecido dentro de ti» (Magalhães, 2004a: 22) e, procurando esse objeto, o espelho, coloca-o à frente de Mia e diz-lhe «Dentro de ti há um gato que acabou de acordar e espera que o queiras libertar» (idem, *ibidem*), confirmando, assim, esta simbiose humano/animal.

O mundo ficcional que a escrita de AM institui é a forma encontrada para o indivíduo se conhecer a si próprio, mas também de se aproximar do conhecimento do outro, abrindo novos horizontes à vida e à relação entre os indivíduos. Neste texto, são também desvendados e compreendidos problemas que afetam os jovens e que, embora pareçam de difícil resolução, são, na verdade, facilmente ultrapassáveis. Mia, por exemplo, perante a dificuldade em verbalizar o seu amor por Pandora, fá-lo pelo contacto, pelo afeto, evidenciando através dos sentidos, o que confirma que os gatos não falam, mas comunicam, como afirmou, a dada altura, a Gata Branca. Esta aprendizagem permitiu que, mais tarde, se pudesse declarar abertamente a Pandora, já novamente na forma de rapaz e através das palavras: «Gosto muito de ti, Pandora.» (idem, *ibidem*: 95) Este facto é intensificado pela didascália que acompanha a fala: «(Muito satisfeito com ele mesmo)» (idem, *ibidem*) e ainda, «*Abraçam-se e beijam-se como rapaz e rapariga. Depois dão as mãos e passam para o telhado, onde se sentam a olhar as estrelas. Ouvem-se as doze badaladas da meia-noite*» (idem, *ibidem*). Esta última didascália fornece, parece-nos, a ideia que perpassa todo o texto e que tem, justamente, que ver com a junção humano/animal, pois à palavra junta-se o gesto e os sentidos. Repare-se, ainda, no carácter simbólico das doze badaladas, a lembrar o mundo maravilhoso da infância e dos contos universais e intemporais, como, por exemplo, *A Gata Borralheira*. Neste caso, a magia das horas não funciona como limite temporal de felicidade, mas como indiciador da magia que transparece nos seres que descobrem o amor, na passagem para outro(s), dia(s), para outra vida, para todo o sempre. Na verdade, este final feliz foi proporcionado pela aprendizagem feita com os outros (gatos), precisamente no período de tempo durante o qual Mia passa a ser Mia/Rafael. Como já foi referido, este consegue, pela primeira vez, através do gesto, transmitir o seu interior, os seus afetos à Gata Branca. Simultaneamente esta aproximação representa, também, a pureza, a originalidade, porque frequentemente as palavras perdem a sua pureza e a comunicação é mais verdadeira e eficaz, quando recorre ao gesto, como comprovam, em síntese, os segmentos linguísticos seguintes:

GATA BRANCA - ...Quando és rapaz e gostas de uma rapariga, como lhe dizes?

MIA/RAFAEL - Não digo nada. Não tenho coragem.

GATA - Mas se tivesses, que dizias?

MIA /RAFAEL - Gosto muito de ti.

(...)

MIA - Espera aí. Quero dizer-te uma coisa.

Mia/Rafael volta a roçar-se nela com a cauda levantada.

GATA BRANCA - Sabes o que acabas de dizer?

MIA/RAFAEL - Eu? Não disse nada. Nem queria falar para não atrapalhar...

GATA BRANCA - Não é o que disseste, é o que fizeste. Uma jura de amor eterno.

MIA/RAFAEL - (*Espantado*) Ena! Não seria capaz se fosse só rapaz. (Magalhães, 2004a: 59/64)

Mas o amor, enquanto comunicação, é, igualmente, perspectivado numa outra vertente: o amor entre pais e filhos. Os pais, embora adotivos, manifestam um amor extremo por Mia, como o próprio testemunha ao ouvir as suas vozes:

VOZ DO PAI DE MIA - (*Mais calma*) Desculpa, é que já não aguento. O Mia foi adotado mas gosto tanto dele como se ele fosse meu verdadeiro filho. Agora é que eu sei. (Magalhães, 2004a: 78)

VOZ DA MÃE DE MIA - Também eu. Temos de continuar a procurá-lo. Temos de o encontrar. Não consigo viver sem ele.

VOZ DO PAI DE MIA - Nem eu. (*idem, ibidem*)

Outro sentimento profundo é o da amizade. Tal como os pais de Mia, Hugo sofreu imenso com o desaparecimento do amigo, quando este se tornou gato. Sempre fora o seu confidente, como demonstra o diálogo seguinte:

MIA - Eu é que estou feito. Apaixonei-me. Não que eu quisesse. Aconteceu-me.

HUGO - Já lhe deste os poemas que passas a vida a escrever?

MIA - Não tive coragem. Meti-lhos nos livros da escola sem ela ver.

HUGO - E pões lá o teu nome?

MIA - (*Abana a cabeça tristemente*) Não.

HUGO - Tens de lhe dizer quem és e que gostas dela. Se der deu, se não der não deu... (Magalhães, 2004a: 10)

Hugo, com uma forma de estar completamente diferente do protagonista, dá conselhos, apresenta soluções, mas Mia participa de outra esfera que se afasta do imediato, do real e envolve-se no mundo do sonho.

Relacionado com a amizade, mas no seu inverso, a inimizade surge também configurada em *Todos Os Rapazes São Gatos*, pela voz de Hugo. Neste sentido, o leitor é também levado a refletir sobre o papel que a amizade ou inimizade representam na vida do ser humano. No fundo, ter um inimigo aumenta a importância de ter um amigo. O primeiro ajuda o ser humano a ver as agruras da vida e a estar

atento ao que ela reserva, ensinando a enfrentá-la. Mia tem medo de Mário, o rapaz que matou Rafael, por ciúmes, para se vingar de Mia pelo facto de este ser o apaixonado de Pandora. Depois do desabafo de Mia, que tinha medo de Mário, Hugo aconselha-o a chamar-lhe inimigo e assim se estabelece um diálogo entre ambos:

HUGO - (...) Se queres ser um rapaz como deve ser, tens de ter pelo menos um inimigo como deve ser. Um inimigo obriga-te a estar atento. Faz de ti um rapaz forte, ágil, imbatível.

MIA - Não preciso de inimigos.

HUGO - Precisas. Um inimigo faz tanta falta como um amigo. Ou mais. Dão-nos consolo e companhia, os inimigos põem fogo no nosso coração. (idem, *ibidem*: 10/11)

A este propósito, numa entrevista dada ao *site* CataLivros, à pergunta «No livro *Todos Os Rapazes São Gatos* há uma personagem que explica que ter um inimigo é algo que nos faz tanta falta quanto ter um amigo, porque é que os inimigos nos fazem falta?» AM responde: «Fazem com que nós não nos desleixemos e permaneçamos atentos, vigilantes, etc.... Os amigos são importantes, claro, mas os inimigos também, porque nos mantêm alerta sempre» (Magalhães, 2010a: 2).

Uma vez mais, o trivial, o pensado, mas não escrito, surge na escrita de AM, não como um tabu, mas como forma de conhecimento e reflexão sobre o mundo, sendo o seu discurso adequado aos interesses do destinatário. Efetivamente, a dicotomia Bem/Mal, recorrente nos contos de transmissão oral, serve também para estimular as escolhas do ser humano, levando-o a pesar os pontos positivos que devem orientar a sua conduta em sociedade. Na realidade, o texto, para além da fruição literária, serve também um propósito didático e pedagógico.

A morte é também tratada em *Todos Os Rapazes São Gatos*. O leitor assiste à morte do Gato Velho, sabe que o desaparecimento do Rafael advém do facto de Mário o ter matado e estas duas situações surgem, sobretudo, como pontos de partida para a reflexão. Já falámos na dicotomia Bem /Mal e, mais uma vez, a primeira está simbolizada na morte do Gato Velho, que morre para salvar outro ser, restituindo-lhe a felicidade, não perturbando, contudo, o moribundo, pois este, sendo gato, tem mais seis vidas, como o próprio confessa. Além disso, a qualidade das relações também é posta em causa. Mia e o Gato Velho assumem uma postura de amizade e solidariedade inconfundíveis que contrasta com o carácter maquiavélico de Mário. Este representa o Mal, a ausência de fraternidade, pois serve-se da morte para castigar Mia, que nem sequer suspeita desta crueldade. Mário, apaixonado por Pandora, que não o ama e, por isso, o rejeita, vinga-se matando Rafael, o gato de Mia. A estes

sentimentos juntam-se outros, como o da injustiça, o da desconfiança e o do ciúme, só para dar alguns exemplos.

Deste modo, o processo de crescimento, abordado ao longo do texto e apresentado através das inúmeras situações vividas, como a descoberta, a compreensão da realidade, contribui para a definição da personalidade, possibilitando o desenvolvimento de competências, como a coragem, a iniciativa, a perseverança, a autonomia, entre outras.

Com efeito, Mia, e, por extensão, a maioria dos jovens, é recompensado e, por isso, a sua demanda pela felicidade concretiza-se, como comprova o final da obra. Na realidade, o herói debate-se com problemas, conflitos e alegrias que o ensinam a lidar com as adversidades, com as emoções, com o perigo, em suma, com as diversas fases do crescimento. Não será abusivo referir, pensamos, que esta etapa foi possível graças à união entre o animal e o humano, porquanto o primeiro está mais perto das origens e, portanto, encontra-se menos «corrompido pela usura do mundo» (Magalhães, 1999: 12). Esta ideia está, também, corporizada na contracapa da obra e consta do seguinte:

Todos os rapazes são gatos porque também eles estão próximos do modo natural da vida. Todos eles têm um outro corpo, cheio de força, agilidade e atrevimento que está dentro deles, escondido, mas atento. E todos eles vivem à procura do instante em que, por fim, poderão mostrar esse corpo e revelar ao mundo o seu verdadeiro ser (Magalhães, 2004a).

6.2.4. A estrutura

«O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto...»

Gaston Baty

Todos Os Rapazes são Gatos corporiza-se ao longo de noventa e cinco páginas e está dividido em duas partes. A primeira é constituída por quarenta e quatro páginas, onde está incluída a informação relativa às personagens e aos cenários e as seis cenas correspondentes. A segunda inclui uma folha a separá-las com uma ilustração que ocupa duas páginas e inicia-se na página quarenta e sete, na cena sete, e termina na treze. A divisão em partes está de acordo com o enredo, pois na primeira Mia é um rapaz e na segunda é o gato Mia/Rafael. A primeira parte inicia-se no quarto de Mia, o protagonista, dando-nos a conhecer, sobretudo, o seu lado sonhador e a relação próxima que tem com o seu amigo Hugo. Os dois rapazes adoram conversar no telhado e, dali, apreciam outros telhados, permitindo, por exemplo, a apresentação e o conhecimento de outras personagens como Pandora e Ana. O gosto que Mia sente

por gatos é infundável e, depois do desaparecimento do seu gato Rafael, Mia deseja tornar-se ele próprio num. No encontro com um homem que já fora gato, este proporciona a Mia essa possibilidade. Mais tarde, quando tem a certeza que Rafael está morto, o desejo intensifica-se e recorda as palavras do Homem que já foi Gato:

E se num certo dia, a uma certa hora, num certo sítio, vires uma linha de sombra à tua frente, uma linha comprida, sem princípio nem fim e que só tu és capaz de ver... tens de ter coragem de a passar. Se o fizeres passas a ser um gato com uma pessoa dentro. (Magalhães, 2004a: 44)

e que é corroborada pela didascália seguinte:

Mia corre e salta e cai no vazio. Solta um grito que soa estranhamente. Não parece humano, nem parece animal. (idem, ibidem)

E assim termina a primeira parte. Na segunda, travamos conhecimento com outras personagens (O Gato Velho, o Gato Castrado, a Gata Branca, entre outras), que proporcionam a Mia conhecimentos diversos, ajudando-o a entender as características inerentes ao processo de crescimento e, conseqüentemente, levando-o a querer ser novamente rapaz. O processo de aprendizagem foi grandioso, tendo contribuído para o apaziguamento de angústias e perturbações, daí que, ao dirigir-se ao Gato Castrado, afirme «...Preciso de ser rapaz outra vez. Tens de me ajudar. (...) O meu mundo de rapaz está à minha espera e eu aqui... Tens de me ajudar» (Magalhães, 2004a: 79/80). E, a partir daqui, o processo de transformação realiza-se com a ajuda do Gato Velho que, para salvar Mia/Rafael, sacrifica a sua própria vida, pagando-lhe a “dívida” que tinha para com ele: «O que é isto? (*Olha para diante*) O Gato Velho morreu. E a minha alma...A minha alma voltou. Sinto-a...Voltaram as minhas recordações de rapaz...» (idem, *ibidem*: 90)

6.2.5. A linguagem

«Ver belo é ver grande.»
Gaston Bachelard

É através da linguagem poética que AM cria um universo simbólico/dramático que parte do imaginário e do papel que o símbolo assume na representação da realidade. Subjacente a todo este processo de escrita encontra-se necessariamente a relação que o autor/dramaturgo cria com o leitor, tornando-o um sujeito dinâmico de interpretação de códigos que lhe permitem compreender o que está ausente, ou

melhor, escondido nos meandros de uma linguagem representativa que sublinha o papel do imaginário como forma de levar o leitor a articular os conhecimentos que possui, ligando-os aos (não) ditos, os quais, em grande parte, funcionam como fonte de resolução de problemas. Veja-se o caso de Mia, um jovem que vive dilemas próprios da juventude e que proporciona, ao mesmo tempo, uma leitura singular e plural, pois cada indivíduo/leitor vê o seu interior, as suas ânsias, a respetiva procura da identidade e de autoconhecimento espelhadas ao longo da peça através desta personagem. Ao referir-se ao amor que sente por Pandora, Mia experimenta sentimentos fortes, cuja expressividade é dada pelo recurso à hipérbole, à aliteração, à repetição.

HUGO - O que sentes, pá?

MIA - Tudo. Sinto tudo. Tudo me afeta. Sinto fome e sede de não sei o quê. Sinto falta de ar. Não há ar que chegue para se respirar.

HUGO - É uma aflição, queres tu dizer.

MIA - Pior. É como se estivesse doente. Fica-se tão fraco que uma brisa nos pode derrubar. E tenho medo, muito medo.

HUGO - De quê?

MIA - De tudo, acho eu. Tenho medo... (Magalhães, 2004a: 14)

Neste sentido, o texto, ou melhor o percurso que a linguagem do maravilhoso realiza no texto, leva a uma evolução do pensamento humano, dado que *Todos Os Rapazes São Gatos* vai ao encontro dos medos, dos anseios, das angústias do adolescente e fala-lhe, numa linguagem muito própria, do Bem, do Mal, do amor, das (des)ilusões, procurando insinuar soluções e ajudar a viver aventuras difíceis e transformadoras. A ideia de que sempre que se faz uma nova aprendizagem se sobe mais um patamar no respetivo crescimento físico, psíquico e afetivo é outro aspeto primordial para o desenvolvimento da própria identidade subjacente ao texto. Neste contexto, e como mais adiante veremos, a linguagem serve dois propósitos, a beleza das palavras, o simbolismo que encerra, o prazer estético, por um lado, e o estímulo que proporciona no processo de desenvolvimento pessoal, por outro. Esta dualidade inerente à literatura é sustentada pelo próprio Pedro Cerrillo ao referir que a literatura, a «su aportación a la infancia y a la adolescencia es esencial, no sólo porque es el primer contacto del niño con la creación literaria escrita e culta, sino también porque es un buen recurso para el desarrollo de la personalidad, de la creatividad y del espíritu crítico» (Cerrillo, 2003: 81).

Com efeito, a linguagem, repleta de magia e de sensibilidade, permite criar mundos verosímeis, que interseccionam o real e o onírico, criando uma atmosfera adequada ao

valor que o sonho assume na construção da identidade do indivíduo. Neste sentido, o léxico oscila entre o objetivo e o subjetivo, espelhando as preocupações da criança/adolescente, como se verifica na escolha de nomes concretos como «gato de louça» (pág. 5), «chão» (pág. 6), «terraço» (pág. 7), «telhado» (pág. 7), «janela» (pág. 9), «olhos» (pág. 13), «cabeça, troncos, braços, pés» (pág. 21), «bigode de gato» (pág. 24), «pedra» (pág. 72), «casa» (pág. 76), «fotografia» (pág. 85), «cama» (pág. 91). Em oposição, surgem os nomes abstratos, como «cansaço» (pág. 5) «segredo» (pág. 6), «sonhos» (pág. 7), «ilusão» (pág. 9), «poema» (pág. 11), «estrela» (pág. 11), «liberdade» (pág. 12), «prisão» (pág. 13), «almas» (pág. 39), «dádiva» (pág. 56), «deusa» (pág. 56), «transformação» (pág. 60), «reencarnação» (pág. 72), «saudades» (pág. 78), «luz» (pág. 95), «vazio» (pág. 96). A estes elementos linguísticos, juntam-se formas verbais flexionadas dos verbos mexer, ouvir (pág. 5), pousar, apanhar (pág. 6), caminhar, enrolar, semicerrar (pág. 9), procurar, lamentar (pág. 15), acreditar, fabricar, gerar, crescer, alimentar (pág. 17), cair, ser, caber, pertencer, dormir, gostar (pág. 21), nascer, cantar, ver, ter (pág. 33), buscar, pagar, lembrar, andar, entrar, fechar, arrastar, acabar (pág. 39), saber, morrer, parecer, esconder, adotar, adorar, espreitar (pág. 65), deixar, querer, saber, aparecer, ajudar (pág. 67), apaixonar, desaparecer, encontrar, perder, apetecer (pág. 79), expulsar, apanhar, falhar, prometer (pág. 88), que reiteram um mundo de questões intrínseco a um público infantojuvenil que continuamente procura respostas. Da mesma forma, a escolha da alcunha, derivada do nome próprio do protagonista (Manuel Maria), não é arbitrária, uma vez que o vocábulo Mia se associa de imediato ao verbo miar, à terceira pessoa do presente do modo indicativo, que pode traduzir, por um lado, o caráter intemporal e, por outro, ganhar significado sob a forma de onomatopeia lexicalizada, produzindo a voz característica dos gatos. Aliás é o texto que responde a esta intenção:

HOMEM - Rapaz, tu és um gato. Só te falta miar. Como te chamas?

MIA - Manuel Maria. Mas chamam-me Mia por gostar tanto de gatos.

HOMEM - Mia? Então mia, Mia! Mia! (idem, *ibidem*: 22)

O ato de leitura, de interpretação de uma obra, embora dependa da mundividência de quem lê, desperta, invariavelmente, sentimentos que, no caso concreto de *Todos Os Rapazes São Gatos*, reenviam o leitor para a temática chave da obra: a procura da identidade e a construção do ser.

O autor joga, ainda, com uma infinidade de recursos linguísticos, potencializando as suas qualidades recreativas ao imprimir à ação uma leitura dinâmica através de diálogos curtos e vivos, onde predominam as frases curtas, as interjeições:

MIA - Ai!

HUGO - O que foi?

MIA - Parece que me está a nascer um bigode de gato...

Hugo aproxima-se

HUGO - Não vejo nada.

MIA - Ainda está a nascer. Vinte e quatro pelos, doze de cada lado. Já os sinto a querer furar...

HUGO - É impressão tua (*Volta a espirrar*) Há por aqui um gato.

MIA - (*À escuta*) Ouves o que a tua mãe está a dizer na cozinha?

HUGO - Não. (idem, *ibidem*: 33)

Realce-se, de igual modo, as sensações, sempre presentes, a mostrar a transformação de Mia. Este desenvolve capacidades sensoriais, sobretudo a auditiva e a olfativa, características dos felinos, como ilustra o diálogo anterior entre ele e o seu amigo Hugo e também o seguinte:

MIA - Cheira-me. Também não imaginas o que agora sou capaz de cheirar. Está a partir cebola e salsa...Olha! Agora abriu uma garrafa de azeite...

HUGO - Tu não estás bem, Mia.

(...)

HUGO - Nem sabia que eram homens. Só vejo manchas. Está escuro.

MIA - Pois está. Mas eu vejo-os. Olha! Ali... ao lado da chaminé.

HUGO - O quê?

MIA - O pacote de pastilhas elásticas que me caiu do bolso ontem à noite.

HUGO - Vês isso daqui?

MIA - Não, mas cheira-me. Cheira-me tudo, que queres? (idem, *ibidem*: 34)

E, ainda, a sensação de movimento, a facilidade e a liberdade de expressão corporal, visíveis na agilidade que demonstra:

MIA - Olha! Vai ali a gata da Pandora! (...) Olha! Viste aquele salto?

Que jeitos nos davam as qualidades dos gatos...

HUGO - Eu era capaz de dar um salto assim...

MIA - Tu? Só se for eu, que sou meio-gato. Ora, olha!

Mia salta e cai num terraço do Homem que já foi gato. Cai bem, como cai um gato, apoiado nos pés e nas mãos. (idem, *ibidem*: 18)

(...)

HOMEM - E cais como um gato. E andas nos telhados à noite. Diz-me lá, rapaz, precisas de estar só de vez em quando?

MIA - Sim...

HOMEM - Dormes enrolado sobre ti?

MIA - Sim...

HOMEM - Avanças sempre primeiro com a perna esquerda? Gostas de fazer as mesmas coisas todos os dias? Vais sempre pelo mesmo caminho para a escola?

MIA - Sim, sim, sim. (idem, *ibidem*: 21/22)

(...)

HUGO - Que foi isso? Estás com uma agilidade...

MIA - Apeteceu-me. Nem dei por nada. Não fui eu quem saltou, foi o meu corpo. Aliás, sinto-me esquisito... (idem, *ibidem*: 32)

Para além dos processos já enumerados, há outros que promovem a fruição estética da linguagem e que chegam ao leitor envolvidos em palavras que buscam constantemente uma renovação nas possibilidades inúmeras que a língua oferece, dinamizando-a, como certificam, entre tantos outros, os recursos expressivos seguintes: a metáfora hiperbólica, «...Os inimigos põem fogo no nosso coração» (pág. 11); a metáfora e a comparação em conjunto, «O amor é uma prisão como outra qualquer» (pág. 13); a personificação e a repetição, «A vida encontra a sua alegria na vida» (pág. 66); a antítese e a hipérbole, «O escuro está cheio de olhos vermelhos» (pág. 72); a enumeração, a aliteração e a metáfora, «É [a alma] uma corrente de ar gelado, um cometa luminoso, pequenino...» (pág. 86), só para dar alguns exemplos. AM usa magistralmente o adjetivo, frequentemente conjugado com a aliteração, para chamar a atenção para o discurso em si, não se prendendo ao convencional, mesmo quando dele precisa para o reavaliar ou reaproveitar. Vejam-se, a seguir, alguns exemplos de ocorrências que materializam o seu uso:

«Mia era um rapaz franzino e sonhador.» (idem, *ibidem*: 5);

[Mia] «estava duro e parado. (...) Tinha os olhos abertos, fixos, parados...» (idem, *ibidem*: 7);

«Faz de ti [Mia] um rapaz forte, ágil, imbatível.» (idem, *ibidem*: 10);

«Tens um animal dentro de ti [Mia], escondido, aninhado, amordaçado, adormecido.» (idem, *ibidem*: 20);

«O ambiente é pesado e assustador.» (idem, *ibidem*: 36);

«Coitadas, na verdade sentem-se [as almas] confusas e perdidas.» (idem, *ibidem*: 41);

«...uma pequena luz esverdeada, bruxuleante.» (idem, *ibidem*: 43);

«Mia (...) é agora um gato cinzento, malhado.» (idem, *ibidem*: 47);

«Um gordo e pachorrento gato castrado assiste a tudo...» (idem, *ibidem*: 48);

(um gato amarelo e branco, imponente...) (idem, *ibidem*: 53);

«É um traidor! [Mia, pela voz de Mário] Um medricas insignificante. Feioso, fraquinho, cheio de tosse...» (idem, *ibidem*: 61);

«Entra o gato Velho e passa no seu passo lento e certinho a caminho do seu canto» (idem, *ibidem*: 71).

Tratando-se de uma obra dramática, o tom coloquial, e, conseqüentemente, o registo familiar, surge como forma de caracterização das personagens, mas tenciona, sobretudo, promover a reflexão. As questões substancialmente existencialistas não estão reservadas a nenhum indivíduo em particular, a nenhum deus ou sobredotado, mas a divindade faz parte do quotidiano e a acessibilidade diz respeito a todos. Assim, vejamos alguns exemplos: Ana: «Ui filha, que seca!» (Magalhães, 2004a: 11); Mia: «Isso é que era bom.» (idem, *ibidem*: 27); Hugo: «Maluco! Era maluco!» (idem, *ibidem*: 29), «Sai daqui, ó peludo. Não vês que sou alérgico a gatos?» (idem, *ibidem*: 47), «Arre que este gato é teimoso» (idem, *ibidem*: 48); Ana: «Já chega. Para mim já acabou. Esse rapaz é um chato», «Pode ser feio como um porco...» (idem, *ibidem*: 12); Mário: «Mas aquele rapaz é um lingrinhas medicas. Um feioso...» (idem, *ibidem*: 78); Mia/Rafael: «...Sinto-me cheio de tudo» (idem, *ibidem*: 49), «Isso eu sei. E depois?» (idem, *ibidem*: 56); Embalsamador: «Bem, não andam aí nas ruas a fazer compras. Mas que as há, há» (idem, *ibidem*: 40); Gato Castrado «...Não vês? Arre, que está cada vez mais frio. Acho que vou andando...» (idem, *ibidem*: 54); Gato Velho: «Ora viva! Já te lembraste do que te devo? Talvez seja um pedaço de atum?» (idem, *ibidem*: 71). As referidas situações, ao partilharem uma linguagem simples, informal, atual, assumem também a leveza, a facilidade e a normalidade que as questões menos usuais, a rondar o imaterial, de modo a que estas sejam consideradas fenómenos perfeitamente naturais. A linguagem surge, ainda, repleta de aforismos que enfatizam o carácter comum e duradouro, como ilustram as réplicas do Gato Castrado: «... Uma noite não são noites» (Magalhães, 2004a: 52), «...Não é para as minhas unhas...» (idem, *ibidem*: 53), da Gata Branca: «Uma palavra abre uma porta, duas podem fechá-la para sempre» (idem, *ibidem*: 58), complementadas com a presença de ditados populares adulterados que se adequam ao contexto em que surgem ao aproximarem o humano e o animal. Eis um exemplo proferido pelo Gato Castrado: «...que os conheço tão bem como as minhas patas da frente» (idem, *ibidem*: 48) entre outros ditos pelo Gato Velho, «...Cor de alma quando foge» (idem, *ibidem*: 86), e pelo Gato Castrado «...Uma noite não são noites» (idem, *ibidem*: 52). Ou, ainda, «Há noite, todos os rapazes são parvos» (idem, *ibidem*: 29), dito por Hugo. De igual modo, as didascálias oferecem uma riqueza assinalável no que diz respeito às especificidades de carácter das personagens, ao avanço da ação, possibilitando ao leitor (e, no texto teatral, ao encenador) uma completa constatação do espaço e uma acurada evolução da passagem do tempo, que o levam a consciencializar-se dos avanços e recuos, pois as personagens, sobretudo Mia, passa por situações diversas que possibilitam uma aprendizagem do “eu” e dos outros. É interessante notar a presença assídua de telhados, espaço privilegiado ao longo da ação e que simbolizará

o facto de o protagonista desejar ser gato e a proximidade em relação ao céu, ao sonho e à liberdade.

«Telhados. Breve passagem do tempo. Mia/Rafael caminha sozinho pelos telhados.»
(Magalhães, 2004a: 58)

«Telhados. Passagem do tempo. Crepúsculo. Mia /Rafael entra em cena. Continua a vaguear.» (idem, *ibidem*: 69)

«Telhados e quarto de Mia.
Mia chega ao sítio onde está o gato velho» (idem, *ibidem*: 82)

«Quarto de Mia. Telhado da casa de Pandora. Manhã seguinte. Mia dorme profundamente na sua cama.» (idem, *ibidem*: 93).

Dado que *Todos Os Rapazes São Gatos* suscita o confronto da criança/adolescente consigo própria, com o Outro, com os limites, com o enigma e com a aprendizagem da vida, estes serão contributos essenciais para o processo de amadurecimento das crianças e dos adolescentes. Assim, os percursos que Mia e depois Mia/Rafael e, por último, Mia novamente, fazem, está bem espelhado no recurso aos diálogos expressivos, às frases marcadamente emotivas e às suspensões de frase que, a par e passo, vão surgindo ao longo do texto. O processo metafórico de transferência, aqui concretizado pela preferência de Mia em tornar-se gato, adquire um particular simbolismo neste contexto efabulatório: a comunicação afetiva e íntima com o outro (não humano) faz-se por intermédio de uma linguagem simples, expressiva, efusiva:

MIA - Também não sei. (Pausa) Sinto-me cheio de tudo.

GATO CASTRADO - Já estás farto?

MIA - Não é isso. Estou cheio de alegria e do medo de existir. Quando respiro, o mundo respira comigo. (Deliciado, aspirando uma boa golfada de ar) Hummmm...Sinto o sabor de ser. E sinto que faço parte de tudo o que está a acontecer...

GATO CASTRADO - És um gato, rapaz. Até me deste vontade de ser mais gato. (idem, *ibidem*: 49/52)

Veja-se, ainda, o relevo da linguagem não verbal, como a música, o gesto, porque a palavra nem sempre é a forma mais eficaz para a própria criança e para o adolescente comunicarem:

HUGO - Percebeste alguma coisa?

MIA - Só a música das palavras dela (idem, *ibidem*: 18)

GATA BRANCA - ...Não fales, age. E os teus gestos dirão o que as palavras não conseguem dizer. As pessoas falam, os gatos comunicam.

Mia/Rafael roça o seu corpo no da Gata Branca, algo desajeitadamente. (idem, ibidem: 60)

Mia/Rafael volta a roçar-se nela [Gata Branca] com a cauda levantada.

GATA BRANCA - Sabes o que acabas de dizer?

MIA - Eu? Não disse nada. Nem queria falar para não atrapalhar...

GATA BRANCA - Não é o que disseste, é o que fizeste. Uma jura de amor eterno. (idem, ibidem: 61)

6.2.6. A ilustração

«Il faut que ce que je réalise fasse sens et le premier paramètre c'est avoir du plaisir.»

Alain Corbel

Todos Os Rapazes São Gatos tem a particularidade de todo o texto ser acompanhado de ilustrações com tamanhos diversos e que variam entre os 3,5x6 cm e os 11,5x10 cm, nos formatos que não preenchem a página toda. Esta diversidade de dimensões harmoniza-se com o texto verbal, sem que haja desequilíbrios, funcionando, inclusivamente, como estímulo à interpretação feita pelo leitor e que, em grande parte, ajuda também o encenador aquando da transformação do texto dramático em teatral. Neste sentido, Alain Corbel⁴³ pensa não só a ilustração, mas também as relações gráficas e pictóricas que aquela estabelece com o texto verbal, sendo que a obra em análise apresenta ilustrações em diversas tipologias, uma vez que, em algumas páginas, coexistem texto verbal e imagens e outras (dezassete) são totalmente preenchidas com imagens. Este livro tem a particularidade de conter ilustrações abundantes que se harmonizam com o texto propriamente dito, sendo dele parte integrante, sem que haja desequilíbrios em termos de composição. De facto, Alain Corbel pesquisa as potencialidades técnicas, apostando na interação entre as páginas de modo a possibilitar ao leitor a exploração de conceitos ligados à perceção visual, daí que, segundo ele, «Il ne faut pas aborder le dessin ni l'illustration comme s'il s'agissait de reproduire la réalité. Le dessin n'est pas la photographie. Il convient que chacun s'invente un alphabet de formes, de couleurs propres, et en joue librement» (Corbel, 2008: 187).

De igual modo, os aspetos materiais como a forma, o formato e a mancha gráfica são importantes, na medida em que a potencialidade do livro produzido no suporte

⁴³ O ilustrador nasceu na Bretanha (França), em 1965 e entre 1996 e 1997 foi diretor de arte da secção infantil do jornal semanal "Nekepell". Viveu alguns anos em Lisboa, assumindo-se como artista cómico, ilustrador e escritor de publicações, revistas e jornais. Em 2002 foi vencedor do Prémio Nacional de Ilustração. Reside atualmente nos EUA, onde leciona.

impresso se situa no convite feito ao leitor para a sua decifração material que se encontra impregnado de consequências simbólicas. Segundo Gil Maia, «a linha do texto encerra, de forma mágica, o significado das imagens, traz a estória, define o final feliz ou trágico.» (Maia, 2003: 145). A ilustração é também importantíssima e desempenha um papel preponderante na leitura, sobretudo para a formação estética da criança, mas é importante que, na sua relação com o texto, o enriqueça, banindo quaisquer adulterações ou distorções. No entanto, não deve excluir o trabalho intelectual e laborioso da criança, do adolescente, ou até mesmo do adulto e, efetivamente, as ilustrações de Alain Corbel têm essa preocupação, como refere Ana Margarida Ramos, pois

proporcionam ao leitor uma viagem repleta de experiências e possibilidades, promovendo um contato precoce com diferentes técnicas e linguagens artísticas. Fruto de um trabalho sério e consistente, as imagens transportam os leitores para outras realidades, promovem uma observação dos acontecimentos através de outros pontos de vista, enriquecendo a leitura do livro. (Ramos, 2008: 177)

Com efeito, tais aspetos verificam-se em *Todos Os Rapazes São Gatos*, cujas ilustrações, não se afastando da tensão dramática, permitem, no entanto, através dos jogos, das tonalidades, dos movimentos, dos gestos, acentuar o teor da mensagem, proporcionando leituras paralelas, que não excluem o mundo vivencial de cada leitor. Na capa do livro, o texto icónico acompanha o título da obra, reiterando-o, ao apresentar um rapaz, em posição vertical, com feições de gato, onde surgem perfeitamente delineadas as orelhas, os olhos, a boca e o nariz, pormenores que se ligam aos sentidos. Para além destas características, surge, na parte frontal do corpo, ligeiramente posicionado à esquerda, talvez, no lugar do coração, a imagem agora perfeita do gato.



Este conjunto metaforiza a vontade de qualquer jovem poder assumir a condição deste felino, dadas as características que lhe são peculiares, como a liberdade, a autonomia (que Mia/Rafael experimenta) e uma vida que não acaba, mas que continuamente é renovada, como afirma o Gato (o sábio): «...os gatos podem reencarnar nove vezes seguidas» (Magalhães, 2004a: 56).

Curiosamente, a ilustração da capa é uma réplica da imagem presente na página vinte e cinco, ocupando-a na sua totalidade, sendo que o fundo é todo em azul-céu, a sugerir uma temática grata ao autor, o sonho, e ainda as origens, pois a imagem posiciona-se imediatamente a seguir à didascália seguinte: «Mia liberta-se do

Homem» (idem, *ibidem*: 24). Outro elemento que o texto verbal destaca, e a ilustração acompanha, tem a ver com alguns objetos cuja carga simbólica sublinha o gosto pela identidade, pela interioridade e pela descoberta. Falamos do espelho, que Alain Corbel presentifica ao colocar Mia a mirar-se ao espelho e ver refletida a imagem de um gato. Aliás, esta imagem repete-se, ao surgir logo no início da peça, antes da apresentação das personagens e dos cenários, o que igualmente confere, a par da capa, os elementos chave da peça: o coração e o espelho. Esta constatação está de acordo com o diálogo entre Mia e o Homem que já foi gato:

HOMEM -... Há um espelho onde podes ver o animal adormecido dentro de ti...

(...)

Mia põe-se diante do espelho e vê a imagem fugidia de um gato passar no espelho.

HOMEM - ...Dentro de ti há um gato que acabou de acordar e espera que o queiras libertar.

MIA - Dentro de mim, onde?

HOMEM - Isso nem eu sei. Talvez no coração. (Magalhães, 2004a: 22/ 23)



Mas se o espelho funciona como peça importante no conhecimento que o adolescente vai fazendo de si próprio, não menos relevantes são os espaços que as personagens percorrem. Saliente-se o quarto de Mia, cuja ilustração acompanha o texto verbal: «Quarto de Mia nas águas furtadas. Noite. Há um gato sobre uma mesinha redonda. Há uma janela grande de teto, que dá para o telhado. Mia é um rapaz franzino e sonhador») (idem, *ibidem*: 5), acrescentando-lhe um pormenor inverosímil que é o facto de a noite estar tão iluminada como o quarto a proporcionar a possibilidade de vida, já que a noite permite o sonho que gera atividade. É, portanto, de realçar os tons vivos, os amarelos e os verdes que encerram a ideia de vitalidade. É neste sentido que poderíamos lembrar as palavras de Ana Margarida Ramos que considera que as ilustrações de Alain Corbel «têm ainda a particularidade de, ao acompanhar o texto, não poderem ser interpretadas isoladamente, mas fazerem todo o sentido quando «lidas» em simultâneo com ele. Revelam um gosto particular do ilustrador pelo «não dito» e pela sugestão em detrimento da afirmação e da redundância» (Ramos, 2008: 160). Também os terraços, os telhados, espaços recorrentes na obra, surgem perfeitamente delineados, a lembrar um local de passagem, de convívio, semelhante a outros, como a rua, por exemplo.

No entanto, esta contrasta com o telhado, porque é pouco frequentada, surgindo em tonalidades mais escuras, excetuam-se duas páginas que, ocupando a esquerda e a

direita, levam o leitor desprevenido a demorar-se nelas, dada a ausência de texto verbal. Nestas predomina a natureza, o verde, não só pela ação se passar no parque, mas também por imprimir uma ideia de esperança, de renascimento. É nesta paisagem que Mia/Rafael fica a saber que foi Hugo quem matou o seu gato Rafael, mas é também, e sobretudo, neste momento que Mia/Rafael e a Gata Branca trocam afetos que possibilitarão, mais tarde, já rapaz, Mia declarar-se a Pandora.

Para além destes macro espaços, convém referenciar que outros, menos relevantes, surgem, tais como ruas, recantos e becos da cidade. Todavia, em quaisquer deles, maiores ou menores, é visível a figura humana/animal com contornos bem definidos onde sobressaem pormenores bastante figurativos que acentuam, por exemplo, o movimento. Veja-se o ondular da cauda, o corpo arqueado, a posição do rosto, do pescoço, das mãos, do olhar a lembrar constantemente as características felinas. É também o caso de Mia, apenas com aspeto de rapaz (pág. 14), de um gato que é o que figura em vez do coração de Mia na capa do livro (pág. 28), o Gato Castrado, Mia/Rafael e o Gato (o sábio) na página cinquenta e cinco. Além destas, e entre outras, não podemos deixar de referir a imagem ternurenta que se destaca da página setenta e sete, ocupando-a na totalidade. Nesta, encontram-se, em grande plano, os rostos de Mia/Rafael (cor verde) e o Gato (cor castanha e com a pedra verde ao pescoço), cujos olhos, bastante expressivos, veiculam a ideia de felicidade. É esta ilustração que, definitivamente, acaba com a vida de rapaz, transformando Mia em gato.

A técnica utilizada, pelo uso intenso da cor, através de pinceladas precisas que acentuam a representação do humano e do animal, das paisagens, permite a alternância entre os grandes planos e as visões paisagísticas, ambas potenciadoras de uma visibilidade tridimensional. Assim, e diversas vezes, o *zoom* funciona, possibilitando uma leitura autónoma por parte do leitor, levando-o a seguir o enredo de forma contínua. De acrescentar, também, que o facto de se tratar de um texto dramático potencia, de algum modo, a leitura teatral que o encenador pode recolher e que o próprio leitor pode recriar.

6.2.7. Afinidades com outras obras do autor

Tendo a literatura de AM como potencial recetor o público infantojuvenil, a sua obra permite a estruturação do pensamento do ser em construção, a criança/o adolescente, proporcionando-lhe a integração no seu meio social. *Todos Os Rapazes São Gatos* ilustra esta tendência do autor, porquanto Mia, o protagonista, vive situações diversas que o levam a construir a sua própria identidade, ultrapassando obstáculos que o ajudam a crescer a vários níveis. Esta é uma personagem que procura o

conhecimento de si próprio, daí que as figuras do pai, da mãe, do amigo (Hugo), do inimigo (Mário), assim como a sua paixão (o amor que sente por Pandora) assumam um valor singular no seu crescimento. Juntam-se a estas as figuras do Gato Velho, do Gato Castrado, do Gato (o sábio) que, pela sua sapiência e experiência, complementam a aprendizagem do protagonista.

AM revela as suas preferências textuais ao mostrar um gosto especial pelas questões existencialistas⁴⁴: a Vida, a Morte, o Tempo que, em *Todos Os Rapazes São Gatos*, se consubstancia na aprendizagem que Mia vai fazendo da vida: «Os gatos não compreendem a morte, como vocês, os animais humanos, ou melhor como vocês não a conseguem compreender. O que há para lá da morte? perguntam as pessoas. E não conseguem imaginar nada de interessante. E então ficam cheias de medo de morrer. Metem dó. (Troçando) Ai Jesus, que vou morrer!» (Magalhães: 2004a: 85). Esta atitude, aliada à passagem do tempo, conduz à descoberta de si próprio e do mundo cujo espírito de novidade, de desejo de mudança, de ânsia de superar a inadaptação acompanham o protagonista ao longo da peça. Este processo de aprendizagem acontece, igualmente, em *Isto É Que Foi Ser*, em que Miguel, a personagem central acabada de nascer, pretende regressar ao ventre materno, mas acaba por concluir, com a ajuda de um poeta, que o lugar «fofo e quente» (Magalhães, 1984: 12) que procura, existe, «- Lá existir, existe. Nem que seja só na tua imaginação. É verdade, porque não vais lá? É fácil...basta imaginar» (idem, *ibidem*: 21). Este percurso de aprendizagem permitiu-lhe indagar as vias existentes para se sentir realizado nesse mundo e, com esforço e perseverança, atingiu os seus objetivos através da imaginação desenvolvida com e pela poesia.

Do mesmo modo, Bernardo, em *O Rapaz Que Voou Três Vezes*, enceta uma viagem de descoberta, encontrando a felicidade junto de Sofia. A ideia do sonho como forma de compreender o real está presente em obras como *O Círculo Das Palavras Voadoras*, *O Menino Chamado Menino*, *O Homem que não Queria Sonhar E Outras Histórias*. A primeira inclui duas narrativas: *Histórias Com Muitas Letras*, publicada em 1982, e *Aventuras e Desventuras de Uma Flauta* (1983). Ambas simbolizam a vontade de conhecer, veiculada através da viagem que a menina e a Flauta fazem, respetivamente. Na segunda, o mundo da ficção é o privilegiado, pois é onde a personagem principal, o Menino, se sente bem, dado que funciona como evasão para quem está desencantado com a vida. A terceira, que inclui sete histórias, desvenda o

⁴⁴ Aliás é o próprio que, em entrevista ao *site* Cata Livros, confessa que a vida e a morte «São os dois grandes mistérios da existência (...) A literatura serve para nos confrontar com aquilo que se desconhece, com os grandes mistérios da existência, que são, obviamente, o amor e a morte...»

mundo interior dos jovens, sobretudo na narrativa intitulada *O Espelho*, cujo objeto que lhe dá o título, funcionou como trampolim para o narrador se declarar a Susana.

A escolha do título da obra em estudo também se revela interessante do ponto de vista semântico e linguístico. Liga-se à magia da linguagem que lhe é peculiar (veja-se a ligação ao animal, criando algum *suspense*, e, ainda, o recurso ao ditado popular «Todos os gatos são pardos» que mostra que todos os animais/rapazes têm características escondidas que podem ser desvendadas). Aliás, a presença ou alusão ao universo animal é recorrente na obra de AM. Tomem-se como exemplo alguns dos títulos das suas obras: *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos* (1985), *A Princesa Cobra* (1990) e da coleção Triângulo Jota, os títulos *O Olhar do Dragão* (1989), *O Beijo da Serpente* (1992), *O Rei Lagarto* (1997), só para dar alguns exemplos.

A peça, de contornos fabulísticos, dialoga com muitas outras obras do autor, sublinhando a sua predileção pelos animais, sobretudo gatos. Veja-se o exemplo da coleção Crônicas do Vampiro Valentim, o *Romance de Lucas e Pandora*, inserido na narrativa *Três Histórias de Amor*, onde os protagonistas da narrativa são dois gatos, para além da predileção de AM pelo nome Pandora. Afinal, em *Todos Os Rapazes São Gatos*, Pandora é a Gata Branca⁴⁵ e, embora apenas se conhecessem através dos sonhos, mantinham uma paixão desmedida que se tornou presencial num dia de S. João: «Afinal o mundo dos sonhos era ali. No meio do fogo do fim do mundo» (Magalhães, 2007c: 38), e, desde essa noite, «nunca mais ninguém viu Lucas e Pandora separados» (idem, *ibidem*: 64).

Nesta narrativa surge também o Gato, o sábio, «Todos os outros eram gatos, ele era o Gato» (idem, *ibidem*: 35), a quem a mãe de Lucas recorre, mandando o filho consultá-lo, para conhecer as razões que o levavam a comer pouquíssimo. À pergunta de Lucas «Os gatos apaixonam-se?» (idem, *ibidem*), o Gato responde afirmativamente, acrescentando que, sobretudo, aqueles que tinham comido um peixe apaixonado que fora, precisamente, o caso de Lucas e de Pandora.

Do mesmo modo, o nome Lucas⁴⁶, tão grato ao autor, surge na coleção *Lucas Scarpone*, sendo o protagonista um gato que vive na Gatália e que, ao longo das várias narrativas, vai desvendando problemas paranormais, ao trabalhar para o C.A.T. (Centro de Atividades Transcendentais). Nestas aventuras diversas, conhece Pandora, jornalista da revista *Sexto Sentido*, por quem se apaixona, dado que ambos comeram

45 **Mia** Mas então...A Gata Branca...Eras tu? És tu? A Gata Branca és tu...

Pandora Queres ouvir um segredo? (*Mais baixo*) Todas as raparigas são gatas, embora ninguém – nem elas – saiba. (Magalhães, 2004a: 95)

46 É o próprio AM que, em entrevista a Sérgio Almeida, e referindo-se a Lucas, confessa: «Lucas é mesmo um dos meus gatos. Não gosta de estar fechado em casa. Uma vez até caiu do sétimo andar... Não é só a minha vida que está repleta de gatos. Os meus livros também estão» (Almeida, 2012: s/p).

dois peixes apaixonados (uma vez mais, repare-se na comunhão textual com a narrativa inserta em *Três Histórias de Amor*).

Esta alusão ao mistério, ao enigma que é preciso desvendar, encontra também eco no facto de AM incluir a ficção ao humanizar animais, luzes, pedras, que transmitem o que verdadeiramente conduz o ser humano à realização dos seus desejos: a felicidade, o bem-estar. No caso concreto de *Todos Os Rapazes São Gatos* aparece, logo na didascália inicial da peça, a luzinha verde, capaz de cenas mirabolantes: «Surge no ar uma luzinha verde, bruxuleante, que dá várias voltas sobre a cabeça de Mia, sem que este se aperceba. Depois, a luz vira-se para o gato de louça, choca com ele e desaparece. O gato de louça abana. Ergue-se no ar» (Magalhães, 2004a: 5). A presença enigmática da luz percorre as páginas, traduzindo o gosto de AM pelo inverosímil, pelo onírico, capaz de orientar o ser humano na sua vivência quotidiana, em que a alma surge como parte indelével do Homem, que o conduz à sua essência e pureza, que o transporta de uma fase de tristeza para outra de felicidade como atestam os exemplos seguintes: «A alma do gato Rafael entra no quarto. Tem a forma visível de uma pequena luz esverdeada, bruxuleante. Mia acorda. Levanta-se de repente, olha em volta à procura de qualquer coisa» (idem, *ibidem*: 43); «Aparece uma luzinha esverdeada a rondá-los [Mia e Pandora]. Entra pela porta do quarto de Pandora, atrás do terraço» (idem, *ibidem*: 94); «A pequena luz esbarra contra Pandora e desaparece (...) Surge outra luzinha esverdeada que esbarra em Mia e também desaparece» (idem, *ibidem*: 95).

Esta capacidade do homem sonhar para assim atingir a felicidade é confirmada pelas palavras de Maria Elisa Sousa que, a propósito da obra de AM, considera que

acreditar na felicidade implica ser capaz de assumir o confronto com obstáculos, ter sabedoria e serenidade para os ultrapassar, merecer o estatuto de cúmplice nas aventuras que a vida nos oferece, descobrir o lado bom das pessoas, sem ignorar a maldade que também existe à face da Terra. Implica acreditar na parte do mundo que não se vê (...) Implica ser capaz de esperar calmamente pela noite que nos há de transportar para o lado do sonho e devolver-nos a magia das coisas e dos seres... (Sousa, 2000: 19)

À semelhança da luz esverdeada, a presença da borboleta branca em *Enquanto a Cidade Dorme* ou em *A Ilha do Chifre de Ouro*, que acompanha Ana e Rui no seu percurso existencial, confirma, uma vez mais, a apetência de AM pelo fantástico, pelo mito, pois estes são veículos desencadeadores da magia da vida, aproximando-a do que esta tem de verdadeiramente interessante, ao exprimir um fenómeno que o autor denomina de «a delicadeza da percepção do mundo» (Magalhães, 1999: 10), dado que exprime «... não a aparência do real, mas as suas pulsões fundamentais e as suas leis

mais secretas. É também essa primitiva delicadeza que desperta em nós o maravilhoso, os sonhos, os fantasmas e o imaginário, que corresponde a um esforço para ultrapassar a nossa estrutura e aceder a mais beleza e a mais duração» (idem, *ibidem*)

Aliada à transcendência, surge o aspeto cromático, o verde (a luz, a Pedra), o branco (a borboleta) a simbolizar a proximidade à origem, à esperança.

Para além do diálogo que *Todos Os Rapazes São Gatos* mantém com a escrita dramática e narrativa do autor, ao evidenciar o gosto pelo reino animal, em geral, e pelos felinos, em particular, também os textos poéticos se aproximam dessa tendência. Os gatos são símbolos do que a vida tem de instintivo, de genesíaco ao aproximar-se da eterna inocência cuja vivência infantil e juvenil constitui exemplo incontestável. A este propósito, é o próprio AM que refere que em *O Reino Perdido* (1986) «proclama-se que o real é o lugar do desencanto e da insuportável evidência, como é o caso do poema “Cinderela-ao-Contrário” (...) Por sua vez, “Fala da Bela Adormecida” garante que a vida é um sonho tal como nos ensinou Calderón» (Magalhães, 2000: 15). De igual modo, na coletânea *O Brincador* (2010), no poema “No Reino Perdido”, «o gato adormeceu junto ao fogão/ está a sonhar com a serradura» (Magalhães, 2010c:18) e em “A Gata Branca”, «com ela foi essa parte de mim/e eu não sei o que fazer» (idem, *ibidem*: 20) alude-se ao sonho, às origens, como evidenciam os versos anteriormente transcritos. O diálogo intertextual, sintomático da unidade e coesão da obra literária do autor, não se esgota aqui e surge ainda em *O Brincador*, no poema “Animais de Estimação” (idem, *ibidem*: 52), onde figura um rol de seres irracionais, mas dotados de uma vida excecional, como é o caso do hipopótamo, do elefante, da girafa, do tubarão, entre muitos outros. Em A “Tartaruga Dirigindo-se aos Homens” (idem, *ibidem*: 38), a vida, metaforizada na corrida que é feita pela tartaruga, de forma lenta, sem sobressaltos, é equiparada ao ciclo da natureza. Deve ser vivida sem pressas, opondo-se à corrida da lebre que chegará ao fim antes da tartaruga, mas sem ter ganho nada. Os homens são como a lebre, pois, «De corrida em corrida como a lebre, / chegareis antes de mim ao fim / da grande corrida que é a vida. / Só que não ides ganhar, mas perder / e, o que é pior, / sem ter visto nada, / deixando quase tudo por fazer» (idem, *ibidem*: 38). Curiosamente, “O Caçador de Borboletas” (idem, *ibidem*: 30) reincide na ideia da vida simples, em contacto com a natureza, defendendo a alegria de viver e a liberdade de que o caçador que não caça e as borboletas que permanecem na natureza são os símbolos mais fiéis.

A referência ao outro lado do mundo encontra no poema “As Portas” (idem, *ibidem*: 46) o eco da felicidade: «Para chegar ao outro mundo / a qualquer mundo / basta abrir uma porta» (idem, *ibidem*: 46), ou, ainda, em “O Gato de Louça” (idem, *ibidem*: 54)

que, à semelhança de o gato de louça que fora oferecido a Mia pela tia e se encontra no seu quarto, simboliza o gosto pelo insólito, pois ambos ganham vida, ambos têm “alma”. Em *Todos Os Rapazes São Gatos*, «O gato de louça torna-se leve e voa no ar em várias direções (...) A luzinha esverdeada sai do interior do gato de louça e continua a voar no ar» (Magalhães, 2004a: 6), e, em *O Brincador*, «Ninguém sabia, mas quando a noite caía / e toda a gente dormia, / o gato de louça corria / saltava, / fugia, caçava» (Magalhães, 2010c: 54).

Poderíamos referir outras tantas obras de AM, mas terminaremos com uma referência a *O Senhor do Seu Nariz* (2006), que também foi alvo de encenação pela Companhia de Teatro Pé de Vento, dado que as seis histórias que a incluem mostram o valor do sonho, a sua importância enquanto gerador de sentidos para a vida. Destacaríamos, neste momento, a narrativa que dá título à obra, onde as sensações são valorizadas, à semelhança de Mia, cuja visão, audição e olfato são sentidos que ajudam o ser humano a ter uma perspetiva mais sensível daquilo que o rodeia, aproximando-o da natureza e, por conseguinte, das origens. A personagem principal, por ter um nariz do tamanho de um chouriço, apresenta inúmeras vantagens que o destacavam dos outros seres humanos, dado que «As pessoas cheiravam o mar, os bosques e as flores, eu [o narrador] cheirava o mar, os bosques, as flores, como nem o mar, os bosques e as flores sabem que são» (Magalhães, 2006: 5). Acrescenta: «Se me esforçasse e cheirasse mais forte, mais fundo, era capaz de perceber o que alguém estava a fazer num recanto qualquer do outro lado do mundo» (idem, *ibidem*). É, portanto, o simbólico e o real, as diferentes espécies, no caso humano, raças, que anulam as diferenças entre o humano e o animal, possibilitando uma interação e uma indagação só possível na obra deste escritor.

Esta ligação a dois mundos, neste caso o real e o onírico, está também presente, como já referimos, no texto dramático em estudo nesta dissertação *Enquanto a Cidade Dorme*. Neste, Rui e Ana também transpõem o real e vivem aventuras preciosas para o seu autoconhecimento, no outro lado do mundo, como já tratamos no capítulo anterior.

7. Conclusões

«Aí [na poesia] cabem todos os textos que atribuem poderes à linguagem, sua função mágica e imaginária, e que exprimem não a aparência do real mas as suas pulsões fundamentais e as suas leis mais secretas.»

Álvaro Magalhães

Sendo este o momento de proceder a uma sistematização e reflexão final sobre o trabalho desenvolvido ao longo desta dissertação, sublinhamos o carácter excecional da produção literária de Álvaro Magalhães no que diz respeito, entre outras características, ao tratamento da temática existencialista, colocando-o como um autor de relevo no panorama literário português, nomeadamente nos textos cujo destinatário preferencial é o infantojuvenil. Estando conscientes dos limites do presente estudo, este não deixou, no entanto, de destacar a importância que os estudos académicos têm na legitimação da produção infantojuvenil, apesar da escassez de atenção em relação ao texto dramático. Procedemos à caracterização das principais tendências do género ao longo dos séculos e destacámos a atitude perseverante de alguns escritores, críticos literários e companhias de teatro na sua divulgação, promoção e estudo.

Em relação a AM, as suas obras convocam o imaginário e o insólito, ao apresentar as suas personagens em aventuras singulares, a desvendar enigmas, a ultrapassar medos e receios, propondo, assim, uma reflexão sobre o percurso do ser humano no mundo. Observámos que estas questionam ainda a vida, a morte, o percurso existencial, proporcionando ao leitor, em geral, e ao infantojuvenil, em particular, uma aprendizagem constante. Assim os universos descritos nos seus livros recorrem insistentemente à fantasia, aos mitos, pois estes, «unidos à força cultural e pessoal da memória, trazem significatividade à visão do mundo, isto é, impregnam de sentido humano a apreensão do mundo exterior que de per si não apresenta uma significação clara para o homem. É óbvio que o que se costuma chamar realidade é só uma interpretação do que encontramos diante de nós e interpretamos como tal» (Gual, 2005: 13). Tais afirmações são confirmadas nas obras dramáticas estudadas, nomeadamente no recurso ao «outro lado do mundo», à transformação de Rafael em gato, entre outras situações que confirmam que a imaginação, o mundo das fadas, dos duendes, dos anões, que se misturam com seres humanos, numa cumplicidade possível, facilitam a compreensão do mistério que é a vida, a passagem do tempo e a morte. Do mesmo modo, o diálogo entre pessoas e animais é constante, concluindo-se da predileção de AM por animais, sobretudo por gatos. Esta atenção especial que dedica à espécie felina resulta, concluímos, da própria natureza deste animal, uma vez

que a sua liberdade e a sua autonomia permitem mostrar a ligação que é possível estabelecer entre o mundo humano e animal, simbolizando a aproximação às origens, ao mundo instintivo e primordial que é preciso recuperar a cada instante. Tal aproximação é exequível, dado que AM se serve de um ingrediente que não dispensa e que permite a contínua aprendizagem das personagens. Trata-se do sonho e os gatos são, por oposição aos homens, os seres que se aproximam da idealidade, porque não racionalizam e, por isso, não lhes é limitado o acesso à felicidade. É nesta capacidade de não questionamento, presente também na poética de Fernando Pessoa, por exemplo, no poema “Gato Que Brincas Na Rua”, que se verifica esta ligação à inconsciência, à espontaneidade e, portanto, à «totalidade mágica da vida» (Magalhães, 2000: 15). Esta análise aproxima, então, a felicidade da não corrupção, como tão bem AM sugere ao colocar a criança como símbolo da felicidade. Esta associação simbólica é muito frequente, uma vez que a «Infância é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado, portanto, o estado edénico, simbolizado em diversas tradições pelo regresso ao estado embrionário, de que a infância está próxima. Infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade [...]. A criança é espontânea, tranquila, concentrada, sem intenções, ou pensamentos dissimulados...» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 240).

Embora a produção literária de AM tenha como recetor privilegiado a criança e o jovem e os motivos dos seus textos se relacionem com o mundo interior destes indivíduos, apurámos que a sua escrita ultrapassa fronteiras etárias. Desprovido de fundamentalismos, AM vê na criança um ser humano completo, daí que não infantilize os seus leitores. No seu entender, escrever para crianças não é simples, como afirmou numa entrevista a Sérgio Almeida: «Para chegarmos às crianças não temos que descer. Temos, sim, que nos elevar. Elas estão muito mais próximas do ser e da literatura. Nós, adultos, já estamos corrompidos pela usura e temos que fazer um esforço para aceder ao estado em que as crianças já estão» (Almeida, 2012). É, portanto, preciso que o homem adote o olhar ainda não corrompido, aproximando-se da essência, da autenticidade, visto que «a idade adulta da razão não é o esplendor, ou a idade de ouro, mas o ocaso; não é apogeu ou plenitude mas apenas corrupção e decadência» (Magalhães, 1999: 10)

As duas obras analisadas tematizam, sublinhamos, o problema da existência, a afirmação do ser humano e todas as implicações daí decorrentes, como a passagem do tempo, as inquietações, os medos, os receios, a (in)capacidade de amar, o heroísmo e a coragem. Estas características parecem funcionar como tópicos regeneradores da sociedade, daí os motivos estruturantes da sua obra tocarem, como o próprio autor afirma, «a fé numa inteligência infantil ainda não contaminada pela

usura do mundo» (Magalhães, 2008: 413). Não é por acaso que os protagonistas são jovens que, facilmente, conseguem o equilíbrio porque se afastam «do pensamento racional e da realidade objetiva» (idem, *ibidem*). Assim, Rui e Ana, em *Enquanto a Cidade Dorme*, e Rafael, em *Todos Os Rapazes São Gatos*, acabam por ser exemplos concretos de que, através do sonho e da imaginação, se atinge a Realidade, porque estes são meios de acesso «a mais beleza e a mais duração» (Magalhães, 1999: 10), ou seja, permitem alcançar «a totalidade mágica da existência» (idem, *ibidem*). Assistimos, de igual modo, a uma constante descoberta do mundo por parte das personagens. Nos textos, a realidade e o imaginário entrecruzam-se, motivando o leitor a procurar o encontro com o outro, consigo próprio, com a natureza, levando-o a despir-se daquilo a que o escritor, repetidamente, designa por «usura do mundo» (idem, *ibidem*).

Na realidade, constatámos que, em *Enquanto a Cidade Dorme* e em *Todos Os Rapazes São Gatos*, subjaz a imagem do jovem cuja personalidade se constrói assente no sonho, núcleo das obras em estudo, onde vigora a força do mistério, da luz, do amor, da serenidade, captando, assim, com facilidade, a atenção dos leitores pela originalidade dos enredos, pela diversidade de ambientes e pela plasticidade da linguagem. AM encontra sempre na palavra a fórmula mágica, capaz de seduzir crianças, jovens e adultos. É nesta linha imaginária e diversa que verificámos que AM se volta não só para o mundo exterior, para a sociedade, mas também para o mundo interior. Aliando a imaginação e o olhar, recorre insistentemente à ideia de que o olhar não deve servir apenas para ver o que nos cerca, mas para ver o que permanece oculto do olhar, ou seja, a imaginação.

Se as temáticas da sua obra o colocam num patamar privilegiado, também merece destaque a sua escrita. Esta, de uma sensibilidade extraordinária, constitui-se através de discursos vivos e intensos, que o respetivo modo literário atualiza, no recurso lógico ao diálogo, onde a palavra, mais do que dizer, sugere, ultrapassando a dimensão do factual e transportando o leitor para outro mundo que, apreendido na sua essência, estabelece a ligação entre o real e o imaginário. Por isso, valendo-se de diversas modalidades linguísticas, apresenta um discurso intenso, pontuado pelo hábil recurso a nomes concretos/abstratos, a frequentes exclamações, interrogações, metáforas e aforismos, estes, muitas vezes, adulterados, onde a linguagem se desenvolve magistralmente num crescendo de suspense a que o final vem devolver o apaziguamento e a segurança. A este propósito, insistimos nas palavras de Manuel António Pina: «Na literatura de Álvaro Magalhães, a palavra nunca é um mero instrumento, uma gasta mala transportando conceitos ou significações, mas antes um ser físico e semovente que o escritor permanentemente limpa da usura quotidiana e

restitui à sua milagrosa capacidade de, mais do que nomear, criar mundos e sentidos» (Pina, 2002: 7).

Apurámos, também, e apesar da originalidade dos seus textos, quer ao nível da escolha de temas, quer ao nível do seu tratamento, que AM não se coloca à margem das novas tendências que caracterizam o livro com destinatário infantojuvenil preferencial. Referimo-nos à ilustração e verificámos, nos textos dramáticos analisados, a associação a nomes como Susanne Rösler, João Calvário e Alain Corbel. Apercebemo-nos que o discurso imagético acompanha a mensagem verbal, enriquecendo-a. Esta componente destaca-se especialmente no caso de *Todos Os Rapazes São Gatos*, permitindo uma aproximação ao universo temático, enriquecendo a narrativa, por um lado, e, por outro, como com pertinência observou Ana Margarida Ramos, «Revelam um gosto particular do ilustrador pelo «não-dito» e pela sugestão em detrimento da afirmação e da redundância» (Ramos, 2008: 160). O discurso imagético, além do mais, estabelece com o texto verbal uma cumplicidade forte, sobretudo se se tratar, como é o caso, de textos dramáticos. Nestes, esta simbiose permite uma riqueza de possibilidades cromáticas e de formas, instituindo-se como uma ajuda indelével ao nível da encenação.

Outro caminho suscitado por este estudo prende-se com o valor que a literatura tem na formação social, cultural e artística da criança e que resulta, naturalmente, numa reflexão sobre o próprio papel que a escola tem na promoção da leitura. Assim, a biblioteca, a sala de aula, a lista do PNL e, sobretudo, as Metas Curriculares do Português servem esse propósito, dado que «saber ler é uma forma de enriquecimento pessoal, é fundamental que a criança encontre respostas, levante questões e se interrogue quando ainda se está a desenvolver, com objetos de leitura que a façam aceder a sentidos mais profundos, que a façam refletir» (Sousa, 2000: 21). Nesta perspetiva, a escola tem um papel particularmente importante «na defesa das virtudes formativas da literatura» (Gomes, 2007: 9), estimulando a interdisciplinaridade com outras áreas curriculares e, ao selecionar livros adequados, propicia a emergência de necessidades e interesses, promovendo, ao mesmo tempo, a igualdade de oportunidades e o prazer estético. Por último, e entre outros deveres, a escola tem a obrigação de celebrar atividades em torno do livro e da leitura (Dia Mundial do Livro, Dia da Poesia, dia Mundial do Livro Infantil...) e de promover encontros com escritores. AM, por exemplo, visita várias escolas do país, quando convidado.

Como ficou demonstrado, o que está em questão nos títulos analisados é um comprometimento do autor com a vida, com a morte, a existência, o amor e a imaginação, ingredientes imprescindíveis na vida do ser humano. A estes juntam-se

igualmente um comprometimento com a Palavra, tesouro importante na relação com o leitor, convidando-o a contemplá-la, a descobri-la, a desvendá-la, pois ela é «a chave mágica para entrar em universos que a fria realidade não comporta» (Veloso, 2002: 9). Aliás o próprio AM confessa que algumas palavras «têm mesmo de ser lavadas, / é preciso raspar-lhes a sujidade dos dias / e do mau uso» (Magalhães, 2005:16) e outras permitem-lhe um percurso por vias do imaginário: «As palavras que me levem / para a ilha do tesouro / e seja ela onde for» (idem, *ibidem*: 29).

Em síntese, a sua obra para a infância e a juventude mantém um apelo contínuo à imaginação e ao sonho, não como formas de evasão ou devaneio, mas como fatores fulcrais de modelação do ser. Com efeito, como constatámos ao longo deste estudo, as questões essenciais da condição humana são abordadas e aprofundadas com beleza e sabedoria, investidas de uma carga simbólica considerável, onde as crianças e os jovens parecem desempenhar um papel fundamental na reordenação do mundo. Resta referir que muitas outras linhas de leitura seriam possíveis, não só no que diz respeito aos temas identificados, mas também ao singular uso da Palavra. A título exemplificativo, e graças à riqueza e diversidade da sua escrita, poderíamos fazer uma abordagem ao humor, à natureza, aos animais, aos mitos, à tradição oral, à musicalidade, à originalidade linguística, à poesia, à numerologia, seguros da importância que o imaginário e a palavra adquirem no universo literário de AM.

Bibliografia:

Ativa

1.1. de Álvaro Magalhães

1.1.1. *Corpus principal*

(2000). *Enquanto a Cidade Dorme*. Porto: Campo das Letras.

(2004a). *Todos os Rapazes são Gatos*. Porto: Asa.

1.1.2. Outras obras

(1982). *Histórias Com Muitas Letras*. Porto: Asa.

(1983). *O Menino Chamado Menino*. Porto: Asa.

(1984). *Isto É Que Foi Ser*. Porto: Asa.

(1985). *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos*. Porto: Asa.

(1986) *O Reino Perdido*. Porto: Asa.

(1989a) *Maldita Matemática*. Porto: Asa.

(1989). *O Rapaz Que Voou Três Vezes*. Porto: Asa.

(2001). *O Homem que não queria sonhar e outras histórias*. Porto: Asa.

(2002). *Os Três Presentes*. Porto: Asa.

(2004b). *A Ilha do Chifre de Ouro*. Porto: Asa.

(2005). *O Limpa Palavras e Outros Poemas*. Porto: Asa.

(2006). *O Senhor do Seu Nariz*. Porto: Asa.

(2007a). *O Circo das Palavras Voadoras*. Porto: Asa.

(2007b). *O Segredo*. Porto: Asa.

(2007c). *Três Histórias de Amor*. Porto: Asa.

(2010c). *O Brincador*. Porto: Asa.

Passiva

2.1. Sobre o teatro

ALMEIDA, Ana Paula Garcia de (2012). *Sinergia Onírica entre palco e papel*. Porto: Tropelias & Companhia.

CRUZ, Duarte Ivo (2004). *O Essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

JACQUES, Mário (2005). *A Recepção de um Espetáculo Teatral*. Porto: Campo das Letras.

REBELLO, Luiz Francisco (1988). *O Texto e o Acto - 32 anos de Teatro (1986-2000)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

____ (1989). *História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa-América.

PEIXOTO, Fernando (2006). *História do Teatro Europeu*. Lisboa: Edições Sílabo.

SOLMER, Antonino (2003). *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates.

VASQUES, Eugénia (2003). *O que é o Teatro*. Lisboa: Quimera Editores.

2.2. Sobre Literatura Infantojuvenil e Teatro para a infância

ALMEIDA, Carla. (2013). «Álvaro Magalhães à Ler», entrevista dada à revista “Ler”, nº 119 e publicada no *blog* de Carla Maia de Almeida em 23 de janeiro de 2013 [consult. 31/01/13, disponível em <http://www.ojardimassombrado.blogspot.pt>].

ALMEIDA, Pedro Dias de (2009), entrevista a Manuel António Pina [consult.08/01/13, disponível em <http://visao.sapo.pt/entrevista-a-manuel-antonio-pina=f692243>].

ALMEIDA, Sérgio (2012) «As crianças estão mais próximas da essência do ser», [consult. 01/03/13, disponível em <http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2012/12/06/>].

ANDRADE, Inês (s/d). «Entrevista de Inês Andrade a Álvaro Magalhães», [consult. 05/02/13, disponível em <http://www.portuguesonline.sapo.pt>].

BASTOS, Glória (2006). *O Teatro para crianças em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.

____ (2013). «A literatura nos novos programas de Português». [consult. 27/08/2013, disponível em <http://www.lusosofia.net>].

BRANCO, Rui (1997). «Maria João Reynaud: uma questão sentimental» in *Pé de Vento - Memórias dos dezoito anos*. Porto: Rainho & Neves (edição subsidiada pelo Ministério da Cultura).

CASTILLO, Romera (1987). *Didáctica de La Lengua y la Literatura*. Madrid: Editorial Playor.

CERRILLO, Pedro. (1992). *Literatura Infantil y Enseñanza de la Literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla.

____ (2003). *Literatura Infantil y Competencia Literaria: Hacia un ámbito de estudio y investigación propios de la Literatura Infanto-Juvenil (LIJ)* in, VIANA, Fernanda, MARTINS; Marta, COQUET, Eduarda (2003). *Leitura, Literatura infantil e Ilustração: Investigação e Prática Docente*. Centro de estudos da Criança – U.M. pp. 73-82.

CERVERA, Juan (1991). *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

____ (1983). *Literatura y Lengua en la Educacion Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.

CHAVES, Agostinho. (1986). Artigo publicado no *Jornal do Comércio* de 2 de dezembro de 1986.

CORBEL, Alain (2008). «(Auto)Cartografia», *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2005/2006 – Atas*. Lisboa: Editorial Caminho, pp.180/188.

FERNANDES, Ana Isabel (2010). Artigo publicado no *Jornal de Notícias*, na rubrica

“Cultura”, no dia 27 de fevereiro de 2010.

FERNANDES, Isabel (2013). «É ano de inventar, de escrever, sem mais...», in publicação quinzenal de “As Artes entre as Letras”, nº 90 de 16 de janeiro de 2013.

GOMES, José António (1991). *Literatura para Crianças Jovens - Alguns percursos*. Lisboa: Editorial Caminho.

____ (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

____ (2000). «*Enquanto a Cidade Dorme* - Peça de Álvaro Magalhães levada à cena pelo Teatro Pé de Vento» in *Malasartes - Cadernos para a infância e a Juventude*, nº3, pp. 17/18.

____ (2007). «Literatura para a infância e juventude e promoção da leitura» [consult. 15/03/2013, disponível em <http://www.casadaleitura.org>.].

GOMES, José António, ROIG RECHOU, Blanca-Ana (coord) (2007). *Grandes Autores para Pequenos Leitores*. Porto: Deriva.

GONZÁLEZ, Isabel Mociño, RODRIGUEZ, Marta Neira, RAMOS, Ana Margarida, SILVA, Sara Reis (coord) (2008). *Do Livro à Cena*. Porto: Deriva.

LIMA, Teresa (2008). «Ilustrar para ver, ler e o que mais nos apetececer», *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2005/2006 – Atas*. Lisboa: Editorial Caminho, pp.275/277.

LUIZ, João (2000) «O porquê dos escritores no Pé de Vento» in *Malasartes - Cadernos para a infância e a Juventude*, nº3, pp. 11/12.

____ (2012). «Pé de vento, Manuel António Pina, um sonho...». [consult. 07/05/2013], disponível em <http://www.pedevento.pt/noticias.htm>].

MAGALHÃES, Álvaro (1999). «Infância, Mito e Poesia» in *Malasartes - Cadernos para a infância e a Juventude*, nº1, pp. 10/13.

____ (2000). «O Outro Lado do Mundo» in *Malasartes - Cadernos para a infância e a Juventude*, nº3, pp. 15/16.

____ (2002). «Prosa e Poesia» in revista “Solta Palavra”, Boletim CRILIJ, nº 2 de junho.

____ (2007). «*Enquanto a Cidade Dorme*», Entrevista Exclusiva a Álvaro Magalhães» [consult. 05/02/13, disponível em <http://www.portuguesonline.sapo.pt>, blog das antenanoar].

____ (2008) «Estado de Infância», *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2005/2006 – Atas*. Lisboa: Editorial Caminho, pp.365/373.

- ____ (2010a). «Álvaro Magalhães diz que a literatura o ajuda a sonhar a vida» [consult. 19/06/13, disponível em <http://www.catatu.catalivros.org>].
- ____ (2010b). «O que eu quero é que eles gostem de ler e de escrever», [consul. 09/01/13, disponível em http://www.nonio.uminho.pt/netescrita/autores/alv_mag.htm]
- MAIA, Gil (2003). «Entrelinhas: quando o texto também é ilustração» in VIANA, Fernanda, MARTINS, Marta, COQUET, Eduarda (2003). *Leitura, Literatura infantil e ilustração: Investigação e Prática Docente*. Centro de estudos da Criança – U.M. pp. 145/156.
- PEREIRA, Cláudia Sousa (2008). «O Humor na LIJ», *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2005/2006 – Atas*. Lisboa: Editorial Caminho, pp.278/294.
- PINA, Manuel António (1997). «O nome Pé de Vento» in *Pé de Vento - Memórias dos dezoito anos*. Porto: Rainho & Neves Lda (edição subsidiada pelo Ministério da Cultura).
- ____ (2002). «*Um Inventor*» in revista “Solta Palavra”, Boletim CRILIJ, nº 2 de junho
- PIRES, Maria Laura Bettencourt (1983). *História da Literatura Infantil Portuguesa*. Lisboa: Veja.
- RAMOS, Ana Margarida (2007). *Livros de Palmo e Meio. Reflexões sobre Literatura para a infância*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ____ (2008). «A Representação da Universalidade nas ilustrações de Alain Corbel», *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2005/2006 – Atas*. Lisboa: Editorial Caminho, pp.159/179.
- ____ (2010). *Literatura Para a Infância e Ilustração - Leituras em Diálogo*. Porto: Tropelias & Companhia.
- REYNAUD, Maria João (1997). «O nome do nome» in *Pé de Vento - Memórias dos dezoito anos*. Porto: Rainho & Neves Lda (edição subsidiada pelo Ministério da Cultura).
- ROCHA, Natércia (1984). *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- ROIG RECHOU, Blanca-Ana (coord), GOMES, José António, RAMOS, Ana Margarida (2009). *Teatro para a infância e juventude*. Porto: Deriva.
- SILVA, Gisela (2008). «Do Outro Lado da Ilha: Entre Mãos, A Experiência Do Mítico-Simbólico», *No Branco do Sul, As Cores dos Livros - Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2005/2006 – Atas*: Editorial Caminho, pp.374/390.
- SILVA, Sara Reis da (2008) «O Jogo do Real e do Imaginário em Álvaro Magalhães: A Delicadeza na Percepção do Mundo», *No Branco do Sul, As Cores dos Livros -*

Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, 2005/2006 – Atas. Lisboa: Editorial Caminho, pp.313/327.

____ (2010). *Encontros e Reencontros: estudos sobre literatura infantil e juvenil*. Porto: Tropelias & Companhia.

SOUSA, Maria Elisa (2000). «Fechar os olhos e ver» in *Malasartes - Cadernos para a infância e a Juventude*, nº3, pp. 19/20.

VELOSO, Rui Marques (2002). «O culto da palavra e do sonho» in “Solta Palavra”, Boletim CRILIJ, nº2 de junho.

2.3. Outras obras de referência

BOORSTIN, Daniel J. (1983). « Hamlet, Prince of Denmark», in *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Hamlyn.

CERRILO, Pedro C., et al, (2002). *Libros, lectores y mediadores. La formación de los hábitos lectores como proceso de aprendizaje*. Cuenca: Ed. Universidad de Castilla.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Teorema.

COELHO, Jacinto Prado (1976). *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand Editora.

GUAL, Carlos Garcia (2005). *Dicionário de Mitos*. Cruz Quebrada: Casa Das Letras.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1984). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.